فكر وإبداع

إصدار علمى جامعى متخصص محكم

إشراف: أ. د. حسن البندارى



- بطل مقامات بديع الزمان وشخصيته المجهولة.
- العلامة والعمل المسرحي.
- الرومانسية الإيمانية في ديوان لا تسرقوا الشمس.
- طلاسم إيليا أبي ماضي "دراسة سيميائية"
- ضغوط القافية في ديوان المسافر لعبد المنعم الرفاعي.
- المثل على كتاب المقرب في النحو لابن عصفور الإشبيلي.
- صلات شعوب الشرق الأدنى القديم بالهند "حتى نهاية العصر الروماني".
- خصائص أسلوب الأداء الغنائي للابتهالات الدينية الملحنة عند الشيخ سيد النقشبندي"
- الاستفادة من تقنيات الموسيقى الغربية للارتقاء بالمهارات المبتكرة في الصولفيج العربي.



رابطة الأدب الحديث

الجزء الرابع والعشرون مايو ٢٠٠٤

قواعد النشر بالإصدار

- يقبل إصدار فكر وإبداع نشر المواد وفقا للاعتبارات التالية:

١ - أن تكون المواد المرسلة إلى الإصدار مبتكرة ولم يسبق نشرها.

٢ - تخضع المواد للتحكيم النوعي المتخصص.

٣ - يخطر الإصدار الكتاب بقرار صلاحية المواد أو عدمها.

٤ - لا يقبل الإصدار المواد المنشورة أو المقدمة إلى جهات أخرى.

٥ - البحوث والدراسات التي يرى المحكمون تعديل مواضع فيها - ترد إلى أصحابها لتنفيذ ملاحظات المحكمين لكي تأخذ طريقها إلى النشر.

٦ - الإصدار غير ملزم بإعادة الأصول المرسلة إلى أصحابها سواء نشرت أم لم تنشر.

المواد المنشورة بالإصدار تعبّر عن آراء أصحابها فقط

فكر وإبداع

إصدار متخصص

يعنى بنشر بحوث ودراسات جامعية محكمة

تصدر عن: رابطة الأدب الحديث

* * *

رابطة الأدب الحديث تسعى إلى:

- ترسيخ مفاهيم البحث العلمي،
- والكشف عن الباحثين المتميزين.
- وتنمية قدراتهم الفكرية والبحثية.
- والمشاركة في تحديد معالم ثقافتنا المعاصرة.
- وعقد حوارات متنوعة مع كافة الاتجاهات والسبل الجديدة.
- والتوفيق العادل بين الصيغة التراثية والصيغة الحداثية.

رابطة الأدب الحديث
٦ شارع بنك مصر - القاهرة.
ت: ٢٩٢٤٦٩٥

لوحة الغلاف
للفنانة زينب السعودي

فكر وإبداع

إصدار علمي جامعي متخصص محكم
يعنى بنشر بحوث ودراسات علمية محكمة
يصدر عن : رابطة الأدب الحديث
القاهرة : ٦ شارع بنك مصر
ص. ب ٤٦ بريد محمد فريد ت : ٣٩٢٤٦٩٥
رئيس مجلس إدارة الرابطة: أ. د. محمد عبد المنعم خفاجي

فكر وإبداع

مؤسس الإصدار والمشرف عليه (عضو مجلس إدارة الرابطة)

أ.د. حسن البنداري

المشاركون في الإصدار (أعضاء الرابطة)

- أ.د. السعيد الورقي
- أ.د. صلاح بكر
- أ.د. عبد العزيز شرف
- أ.د. عزيزة السيد
- أ.د. على على صبح
- أ.د. على طلب
- أ.د. علية الجنزوري
- أ.د. وفاء إبراهيم
- أ.د. نادية يوسف
- أ.د. محمد مصطفى سلام
- د. طبيب. أنس عزقول
- د. كاميليا صبحى
- د. أمل الأنور
- المستشار الإعلامى: أحمد فتحى عامر
- د. محمد قطب
- د. نبيل عبد الحميد
- د. نعيم عطية
- د. طبيب. رياب عزقول
- د. محمد رياض العشيرى
- د. نادية عبد اللطيف
- د. هالة بدر الدين
- د. فهمى حرب
- د. يحيى فرغل
- د. أحمد عبد التواب

المراسلات: توجه باسم المشرف على الإصدار أ. د. حسن البندارى
القاهرة مصر الجديدة - روكسى، شارع أسماء فهمى كلية البنات - جامعة عين شمس
تليفون: ٥٨٥٤٦٦٣ - ٥٨٥٦٦٢٣

الناشر: مكتبة الأنجلو المصرية
١٦٥ ش محمد فريد - القاهرة ت: ٣٩١٤٣٣٧

الجزء الرابع والعشرون

مستشارو الجزء الرابع والعشرين

- أ.د. أحمد كشك
- أ.د. اعتماد علام
- أ.د. رتيبة الحفني
- أ.د. رضا رجب
- أ.د. زين نصار
- أ.د. سلوى لطفي
- أ.د. سهام هاشم
- أ.د. سهير عياد
- أ.د صبري إبراهيم السيد
- أ.د. طه وادي
- أ.د. عبد الحكيم حسان
- أ.د. عبد الفتاح عثمان
- أ.د. عبد الحليم نور الدين
- أ.د. فاطمة موسى
- أ.د. فضيلة فتوح
- أ.د. ماهر شفيق فريد
- أ.د. محمد السعيد جمال الدين
- أ.د. محمد حماسة عبد اللطيف
- أ.د. محمد خليفه حسن
- أ.د. محمد عبد المنعم خفاجي
- أ.د. محمد عناني
- أ.د. نادية عبد المنعم
- أ.د. نبيل راغب
- أ.د. نفيسة شاش
- أ.د. نفيسة عليش
- أ.د. نورية الرومي

بسم الله الرحمن الرحيم

افتتاحية الجزء الرابع والعشرين

مايو ٢٠٠٤م

د. حسن البنداري

يواصل إصدار فكر وإبداع بهذا الجزء الرابع والعشرين - رسالته "العلمية والمعرفية" - التي تسعى إلى "إقرار" هدف أساسي تم الاتفاق عليه قبل صدور الجزء الأول (يناير ١٩٩٩) وهو : الإسهام في الارتقاء بمستوى البحث العلمي، والكشف عن الباحثين الجادين المغمورين، واستضافة بحوث ومقالات ذوى الرأي والخبرة والمختصين.

ويضم هذا الجزء (الرابع والعشرون) بحوثا بالعربية، وبحوثا أخرى بغير العربية هي في الواقع إنجاز لهذا الهدف الذي نحرص دائماً على استمراره.

أما البحوث العربية فهي : أبو الفتح الإسكندري بطل مقامات بديع الزمان وشخصيته المجهولة للدكتور محمد عبد المنعم خفاجي، والعلامة والعمل المسرحي لأحمد جاب الله، والرومانسية الإيمانية : الخطاب الشعري في ديوان لا تسرقوا الشمس للدكتور : يوسف موسى رزقة، وطلاسم إيليا أبي ماضي "دراسة سيميائية" لشلواي عمار، وضغوط القافية في ديوان "المسافر" لعبد المنعم الرفاعي للدكتور / عبد الكريم مجاهد مرداوي، والمثل على كتاب المقرب في النحو : تصنيف الشيخ ابن عصفور الإشبيلي "ت٦٦٩هـ" المجلد الثالث، تحقيق وشرح الدكتورة / فتحية توفيق صلاح، وصلات شعوب الشرق الأدنى القديم بالهند حتى نهاية العصر الروماني للدكتور فتحي الحداد، وخصائص أسلوب الأداء الغنائي للابتهالات الدينية الملحنة عند الشيخ سيد النقشبندي للدكتورة / ماجدة عبد السميع، والاستفادة من أساليب وتقنيات الموسيقى الغربية للارتقاء بمستوى ومهارات التمارين المبتكرة في الصولفيج العربي للدكتور / محيي الدين عاصم.

وأما البحوث غير العربية فأولها بحث بالفرنسية وهو : "الرسالة الإنسانية في كتاب الهويات القاتلة" لأمين معلوف، للدكتورة / جيهان صبري أحمد وثانيها بالإنجليزية وهو : تغيير الوعي الإنساني : مسرحية جرائم القلب لبث هينلي ومسرحية أكذوبة العقل لسام شيبرد للدكتورة / فاطمة المهيري، وثالثها بالإنجليزية وهو : "الجنة المشئومة في مسرحية "أركاديا" للكاتب : توم ستوبارد" للدكتورة / نجوى أبو سريع سليمان.

والله تعالى ولي التوفيق

المادة العربية

* البحث

* المقال النقدى



أبو الفتح الإسكندري
بطل مقامات بديع الزمان وشخصيته المجهولة

د / محمد عبد المنعم خفاجى(*)

- ١ -

فى القرن الرابع الهجرى/العاشر الميلادى ، ظهر فى النثر الأدبى فن جديد هو فن المقامة ، والذى يؤكده البحث أن بديع الزمان الهمذانى هو رائد هذا الفن الجديد ، الذى فتح به البديع باب القصة القصيرة فى الأدب العربى .

فالمقامة هى قصة قصيرة من الأدب الساسانى ، الكدية أهم أغراضها، يرمى بها منشئها إلى تصوير الشخصيات بإسلوب القصة ، وفى قالب يتراوح بين الجد والهزل ، والفكاهة والعبوس .

إنها محاولة كبيرة لخلق القصة الفنية فى الأدب العربى .

والحوار فى المقامة عند بديع الزمان يدور بين رجلين عيسى بن هشام (الراوية) وأبو الفتح الإسكندرى (البطل) ، وعند الحريرى بين أبى

(*) أستاذ الأدب العربى – جامعة الأزهر.

زيد السروجى (البطل) والحارث بن همام (الراوية).
وكان ابتكار البديع الهمذانى (٣٥٩ – ٣٩٨ هـ ، ٩٦٩ – ١٠٠٧ م)
فى القرن الرابع الهجرى لفن المقامة حدثاً أدبياً جديداً فى الأدب العربى.

فلقد بهر الأدباء والنقاد والرواة أسلوبها ، ونزعة القصة فيها ، وهذا الحوار الذى طالما دار بين بطلها أبى الفتح الإسكندرى وراويتها عيسى بن هشام ، كما بهرهم هذا النموذج الفنى الرفيع الذى يمثل شخصية الساسانى أبى الفتح (البطل) .

– ٢ –

وفتن الناس بمقامات بديع الزمان افتتاناً شديداً .

وليس هناك إلا البديع نفسه ، فهو أبو المقامة فى الأدب العربى ، وصاحب الفضل فى إنشائها ، ويؤيد ذلك الحريرى أبو محمد القاسم بن على البصرى (٤٤٦ – ٥١٦ هـ) فى مقدمة مقاماته ، فقد جعل ابتداع المقامات راجعاً إلى بديع الزمان ، وعلامة همذان ، وكذلك جعل الثعالبى فى (اليتيمة) البديع أبا عذرتها ، والواضع لأصولها وخطتها ، ويتابعهم فى ذلك كثيرون ، منهم مارون عبود مثلاً ، إذ يقول [1] إن خطة المقامات من عمل البديع ، فهو الذى ألبسها هذا الطراز ، وعلى طريقه هذه التى شقها سارت عجلة الأدب ألف عام ، وعبثاً يحاول المحاولون العثور على أثر لهذه الخطة عند غير البديع .

[1] ٢٤ (بديع الزمان) لمارون عبود .

وكذلك ذهب مازن المبارك الذى يقول [٢] : " فتح البديع باب فن جديد هو فن المقامة فى الأدب العربى " .

هذا هو الرأى السائد فى نشأة المقامة ، ولكن الحصرى صاحب كتاب (زهر الآداب) يذهب فى كتابه [٣] إلى أن البديع اقتبس فن المقامة من أحاديث ابن دريد (٢٢٣ – ٣٢١ هـ) ، ومعنى ذلك كما قال الدكتور زكى مبارك [٤] أن البديع ليس هو المبتكر لفن المقامة ، وإن كان له فضل فى نشأتها ، وينفى مؤلف كتاب (بديع الزمان رائد القصة القصيرة) وهو الدكتور مصطفى الشكعة [٥] أن تكون أحاديث ابن دريد ذات صلة بفن المقامة كما عرف عند البديع .

ويجعل آخرون البديع محتذياً حذو أستاذه ابن فارس (تـ ٣٩٥ هـ) فى رسائله الحوارية .

ويذكر آخرون ، ومن بينهم شوقى ضيف [٦] أن البديع إقتبس مقاماته من كتابات الجاحظ وقصصه فى البخلاء والحيوان والمحاسن والأضداد عن أهل الكدية ، ومع جواز ذلك فى المضمون ، فإن شكل المقامة الفنى يبقى جديداً كل الجدة عند البديع : وهناك على أية حال فرق بين البذرة والثمرة فى أى عمل أدبى أو غير أدبى .

---

[٢] ص ١٦ (مجتمع الهمذاني من خلال مقاماته) – مازن مبارك .

[٣] ١ : ٢٣٥ (زهر الآداب) .

[٤] (النثر الفني) لزكي مبارك .

[٥] ص ٢٠٧ (بديع الزمان) للشكعة .

[٦] ٢٠ (المقامة) لشوقي ضيف – طبع دار المعارف .

ويجعل بعض المستشرقين أساطير التوراة عند اليهود وقصة لقمان هما الملهمتان للبديع بفكرة المقامات ، ويذكر آخر أن قصص جحا فى الآداب الفارسية والعربية والتركية ذات أثر فى نشأة المقامة ، وهذا كله كلام يعوزه الدليل ، ولا تنهض به الحجة (٧) .

ويذهب آخرون إلى أن المقامة مقتبسة من أصل فارسى ، ولكن المنصفين من العرب والفرس ينفون أن تكون المقامات قد وجدت فى الأدب الفارسى قبل بديع الزمان ، إذ لم تعرف المقامة فى الأدب الفارسى إلا بعد البديع بنحو قرن ونصف على يدى حميد الدين البلخى (ت ٥٥٨هـ ، ١١٦٤ م) وقد بدأ بكتابة مقاماته عام ٥٥١ هـ وقبل وفاته بسبع سنوات ، ويؤكد محمد تقى بهار أن المقامة من إبتكار البديع وأن البلخى كتب مقاماته مقلداً البديع والحريرى فى هذا الفن الأدبى (٨) .

وهذه القصة الحوارية القصيرة ، ذات المنهج الفنى الملتزم ، والصياغة الطريفة ، والصنعة الجديدة ، والفكرة الساسانية ، التى دعيت مقامة ؛ قد أنشأها بديع الزمان الهمذانى ، لتجابه مطالب الحياة الفنية الأدبية والفكرية والاجتماعية والسياسية المتجددة فى عصره .

ولقد جعل بديع الزمان لمقاماته بطلاً ساسا نيا هو (أبو الفتح الإسكندرى) ، وهو الذى مثل كل أدوارها ، ونهض بجميع فصولها وقام بكل أحداثها .

---

[٧] راجع ١٤٦ (الحياة الأدبية فى الأندلس والعصر العباسى الثانى) لكاتب هذا المقال .

[٨] (تاريخ تطور النثر الفارسى) محمد تقى بهار – ص ٤٩ .

- ٣ -

وشخصية أبى الفتح – كما تبدو من خلال المقامات – شخصية رائعة حقاً ، فهو بطل الموقف كله فى المقامة ، وهو – كما يصوره الهمذانى – عالم وأديب وشاعر ، وهو ناقد بليغ ، ومغامر محتال ماهر ، مشرد فى الآفاق ، تقسو عليه ظروف الحياة فلا يجد أمامه إلا الكدية والاحتيال بكل أسلوب من أجل المال والطعام . وهو إلى ذلك كله مجرب حكيم خبير بالأيام وصروفها ، عركها وعركته يجوب الآفاق ويخطب في الأندية ويهز الناس بفصاحته وبلاغته .

وكنية أبى الفتح لعل البديع رمز بها إلى فتوحات هذا البطل وانتصاراته فى مواقفه العجيبة فى الكدية .

أما وصف الإسكندرى الذى لازمه فقد يكون معززاً لذلك المعنى على أنه نسبة إلى الإسكندر ، فتكون فتوحات أبى الفتح فى أموال الناس شبيهة بفتوحات الإسكندر .

وقد يناقض ذلك أن أبا الفتح يكرر فى مقاماته قوله (إسكندرية دارى) (٩) نسبة إلى الإسكندرية لا إلى الإسكندر الأكبر المقدونى (٣٥٦ – ٣٢٣ ق.م.) ويصح لنا أن نجمع بين الأمرين ، فتكون نسبته إلى الإسكندرية مقصوداً بها إلى الرمز إلى شبهه فى فتوحاته الساسانية بفتوحات الإسكندر الذى ينسب إلى مدينته .

---

[٩] راجع مثلاً فى المقامة الأربعين – العلمية – قول البديع :

إسكندرية دارى　　لو قر فيها قرارى

ويقودنا ذلك إلى التساؤل : أية إسكندرية كان يعنى البديع ، وكان ينتسب إليها أبو الفتح الساسانى ؟
فى المقامة التاسعة الجرجانية يقول أبو الفتح البطل متحدثاً عن نفسه : " إنى أمرؤ من أهل الإسكندرية من الثغور الأموية " ، وفى المقامة التاسعة والعشرين الحمدانية يقول : " من الثغور الأموية والبلاد الإسكندرية " . ويكرر أبو الفتح نسبته إلى الإسكندرية فى مواضع كثيرة أخرى .

فإذا رجعنا إلى ياقوت (١٠) وجدناه يذكر أن الإسكندر بنى ثلاث عشرة مدينة سماها كلها باسمه ، ثم تغيرت أسماؤها بعده ، فمنها : إسكندرية مصر ، والإسكندرية التى صار اسمها سمرقند ، والتى صارت مرو ، والتى سميت بعد بإسم بلخ ، وإسكندرية الأندلس التى على النهر الأعظم – نهر إشبيلية – وهى التى رجحها الإمام محمد عبده لوصف البديع لها أنها من الثغور الأموية وقد كانت الخلافة الأموية تحكم الأندلس فى القرن الرابع الهجرى عصر البديع ، إلا أنى وجدت رحالة عربياً فى القرن الرابع – هو أبو دلف – يذكر مدينة المنصورة عاصمة السند ، ويقول عنها : " إن الخليفة الأموى مقيم بها (١١) " ، فهل كانت هذه المدينة قديماً تسمى الإسكندرية أيضاً ، ليصبح أمامنا احتمال جديد آخر ، ويذكر باحث عراقى أن الإسكندرية بين بغداد والحلة (١٢) ، ولكن ما صلتها إذن بالثغور الأموية ؟

---

١٠ ١ : ٢٣٥ (معجم البلدان) .

١١ هذا النص منقول عن (معجم البلدان) راجع ٥ : ٣٠٩ (معجم البلدان) .

١٢ رسالة دكتوراه عن مقامات الحريرى لطارق العوسج .

ويذهب د.عبد الوهاب عزام إلي أن صحة الكلمة (الآموية) نسبة إلى نهر آموى [13] – جيحون – وبذلك تكون الإسكندرية المقصودة هى مدينة الإسكندر على نهر آموى .

– ٤ –

ومع ذلك كله فلا نزال نسير فى بيداء سحيقة .

فمن أبو الفتح الإسكندرى إذا ؟

هناك رأى سائد : أنه شخصية أسطورية خيالية محضة ، كشخصية راوى المقامات عيسى بن هشام ، يقول الحريرى فى مقدمة مقاماته :

" كلاهما مجهول لا يعرف (ونكرة لا تتعرف) " وهذا ما رجحته منذ عشرين عاماً فى كتابى (الحياة الأدبية فى الأندلس والعصر العباسى الثانى) [14] ويؤكد ذلك المستشرق الفرنسى إيوار ، فيقول : " وضع البديع شخصاً خيالياً ابتكره وسماه أبا الفتح " .. وذهب بعض الباحثين إلى أن عيسى بن هشام راوية المقامات كان شيخاً للبديع ، ومنهم أبو شجاع شيرويه (٥٠٩ هـ) مؤلف "تاريخ همذان" وينقل ذلك عنه ياقوت فى معجم الأدباء ولعل ذلك وهو ناشئ من قول البديع فى مطلع كل مقامة من مقاماته : حدثنا عيسى بن هشام ، ولو ذهبنا إلى أن أبا الفتح هو الذى كان أستاذاً للبديع لكان ذلك أكثر صلة بالبحث ، وأكثر انطباقاً على الموضوع .

---

[13] ٢٣٤ (بديع الزمان) للشكعة – نقلاً عن محاضرات د.عزام – فى كلية الآداب – عام ١٩٤٤ م .

[14] ص ١٤٧ الكتاب المذكور – طبع القاهرة ١٩٥٧ .

وممن ذهب إلى أن هاتين الشخصيتين خياليتان مؤلف كتاب (بديع الزمان) وهو الدكتور الشكعة الذى يقول : " حاولنا أن نجد لبطلى المقامات صدى تاريخياً فلم نعثر لهما على أثر والغالب أنهما من ابتكار خيال البديع نفسه (١٥) " .

وهناك رأى جديد هو أن شخصيات مقامات البديع كانت لأشخاص وجدوا بالفعل ويذهب إلى ذلك بعض المستشرقين (إلا أنهم لم يستطيعوا تحديد هؤلاء الأشخاص المجهولين) ، ولا الكشف عن شخصياتهم التاريخية وأنا معهم فى ذلك . ولكنى أخطو خطوة جديدة من أجل الكشف عن شخصية أبى الفتح بطل المقامات البديعية .

يذهب باحث عراقى (١٦) سبق الإشارة إليه إلى أن أبا الفتح هو البديع نفسه .

ويذهب باحث آخر إلى أن الكدية أو الساسانية (١٧) التى كانت صناعة

---

١٥ (بديع الزمان) ص ٢٣٢ .

١٦ هو طارق عبد الوهاب العوسج – فى رسالة للدكتوراه عن (مقامات الحريرى) .

١٧ يتمثل الأدب الساسانى فى المقامات تمام التمثل ، حيث نجد البطل أبا الفتح نموذجاً لجماعات الساخطين والمشعوذين والمحتالين والسائلين والجوالة الذين يجوبون البلاد ، ويتفننون فى أخترع الحيل للحصول على المال ، فنراهم مجاهدين أحياناً أو من أبناء السبيل أحياناً أخرى ، ويطلق عليهم (بنو ساسان) أو الساسانيون نسبة إلى ساسان وهو أمير من الأسرة الساسانية حرم من الملك فاشترى غنماً وأخذ يرعاها ، الساسانيون أسرة فارسية حكمت إيران وأولهم أردشير (٢٣٦ – ٢٤١ م) وآخرهم يزدجرد الثالث (٦٣٢ – ٦٥١ م) – (ص ٤٧ : ٥٥) دائرة المعارف الإسلامية ، ويذهب محمد عبده إلى أن الساسانيين هم أمراء الفرس الذين أخذوا يسألون الناس بعد سقوط ملكهم وذهاب دولتهم .

أبى الفتح (نجد من أعلامها فى عصر البديع من يشبه أبا الفتح من وجـوه كثيرة : كابن الحجاج (تـ ٣٩١ هـ) ، وابن سكرة (تـ ٣٨٥ هـ) وأبى الورد ، ومن يشبهه من بعض الوجوه كأبى حيان التوحيدى ، بل البديع نفسه ومن

يشبهه كل الشبه (كأبى دلف) و(الأحنف العكبرى) [18] . ومجمل هذا الرأى أن أشباه أبى الفتح الإسكندرى كثيرون فى عصـر البـديع ، وأن أقربهم شبهاً به هو أبو دلف والأحنف . وهذا الرأى لا يأتى لنا بجديـد ولا بأمر مؤكد فى البحث فى أية حال ، فلم يجزم هذا الباحث برأى معين له .

ورأيى الذى أذهب إليه اليوم هو أن أبا الفتح إنمـا هـو شخصـية تاريخية معروفة فى عصر البديع ، وهو أبو دلف الخزرجى وحده (٣٠٠ - ٣٩١ هـ).

وهذا الرأى لا يسبقنى فيه باحث ، وبه ينفتح الباب أمامنا لفهم كثير من حقائق الأدب فى القرن الرابع ... ودليلنا عليه هو ما قاله الثعالبى فـى (يتيمة الدهر) [19] قال :

" أنشدنى بديع الزمان لأبى دلف ، ونسبه فى بعض المقامات إلى أبى الفتح الإسكندرى " .

ويحك هذا الزمان زور فلا يغرنك الغـرور

---

[18] ص ٢٣٤ (الأدب فى ظل بنى بويه) للزهيرى – طبع مصر ١٩٤٩ .

[19] ٣ : ٢٥٤ (اليتيمة) .

لا تلتزم حالة ولكـــن در بالليالى كما تدور [20]

ومن هذا النص نعرف الحقائق الآتية :

أنشد البديع الثعالبى شعراً لأبى دلف .

وهذا الشعر نفسه نسبه البديع فى مقاماته إلى أبى الفتح ، فتكون

النتيجة هى أن أبا الفتح هو أبو دلف ، نفسه بإقرار البديع .

كان البديع راوية لشعر أبى دلف ، ويبدو لى أن البديع كان ينزل أبا دلف من نفسه منزلة الأستاذ والمعلم .

– ٥ –

وإذن يكون أمامنا رأى جديد نجزم به ، هو أن البديع حين كتب مقاماته اختار أبا دلف أستاذه وصديقه ومعاصره بطلاً للمقامات ، وكنى عنه بأبى الفتح ، وكان أبو دلف أروع نموذج ساسانى يصلح بطلاً للمقامات لأن حياته وشخصيته وتجاربه مطابقة تمام المطابقة للنموذج الذى صوره البديع فى شخص أبى الفتح الإسكندرى ، ولأن شهرة وتجارب أبى دلف كانت تصلح معيناً يستقى منه البديع كل ما يريد أن يصور به أبا الفتح وذلك ما قد كان .

بل إنى أضيف إلى ذلك أن البديع الهمذانى حين سمع قصص أبى دلف الشيخ الحكيم المجرب عن رحلاته وتطوافه فى البلاد واستمع إلى فكاهات هذا الشيخ وسمره فى مجالس الملوك والوزراء رأى الصورة الفنية

---

[20] هذا الشعر فى المقامة القريضية إحدى مقامات البديع

تصلح أساساً لفن جديد ابتكره وسماه (المقامة) ، فكان أبو دلف هو الملهم للبديع الشاب الذكى بإبتكار فن المقامة فى الأدب العربى ، فى القرن الرابع ، وفى عصر أبى دلف (٢١) .

-٦-

فمن هو إذن أبو دلف ؟

أبو دلف (٣٠٠ - ٣٩٠ هـ ، ٩١٣ - ١٠٠١ م) عالم وطبيب وكيميائى وجيولوجى ، وهو رحالة من أعظم الرحالة الجغرافيين المسلمين ، وهو أديب وشاعر ، وعلم من أعلام الشعر الساسانى فى عصره ؛ فهو نموذج رفيع للساسانية التى تتميز بالظرف والذوق وحلو الفكاهة وحضور البديهة مما حببه إلى الملوك ، وقربه إلى الوزراء .

ترجم له الثعالبى فى الجزء الثالث من كتابه (يتيمة الدهر) ترجمة ذكر فيها نصوصاً من أدبه وشعره ، وقد كتبت عنه كتاباً بعنوان (أبو دلف عبقرى من ينبع) .

اتصل أبو دلف بالأمير السامانى نصر بن أحمد (٣٠١ - ٣٣١ هـ) فى بخارى وصار رفيع المكانة فى دولته وعند رئيس وزرائه الجيهانى (٢٢)

وبعثه سفيراً له إلى الهند ثم إلى الصين ، وعاد من رحلاته فاتصل

---

٢١ أدب أبي دلف الساساني لم يكن احترافا منه ، وإنما هو عبقرية الإبداع الأدبي عند الموهوبين بين الأصل والصورة والطبع والصنعة ، فلم يكن ساسانى حرفة ، بل ساسانى الفن وحده

٢٢ راجع عنه تاريخ الأدب الجغرافى العربى لكراتشوفسكى ص ٢١٩ - ٢٢٣

بالبويهيين وبالصاحب بن عباد (٣٢٦ – ٣٨٥ هـ) ، وبعضد الدولة (٣٦٧ – ٣٧٣ هـ) وبأعلام عصر البويهيين ، وصار مقرباً منهم ،عزيز الجانب عندهم.

ويروى الثعالبى فى اليتيمة شعراً كثيراً لأبى دلف وهو فى عداد الشعر الساسانى ومنه قصيدته الساسانية المشهورة :

جفون دمعها يجرى لطول الصد والهجر

وفيها يقول :

بنى ساسان والحامى الـ ـحمى فى سالف العصر
على أنى من القوم الـ بها ليل بنىْ الغر

، وقد نظمها أبو دلف وأنشدها الصاحب بن عباد وطارت شهرتها بين الأدباء والشعراء ؛ ولا نقول عنها إلا إنها وثيقة أدبية كبيرة الدلالة فى العصر العباسى ، وأنها من أرفع نماذج الشعر الساسانى ، وهى حافلة بالبلاغة والصور والأخيلة العجيبة .

وبعد أن كتبت ذلك وجدت آدم متز فى كتابه (الحضارة الإسلامية فى القرن الرابع) [٢٣] يذكرها ويقول عنها : " إنها وثيقة اجتماعية فى القرن الرابع " .

[٢٣] ٢ : ١٠٧ (الحضارة الإسلامية فى القرن الرابع) .



العلامة والعمل المسرحى

أحمـــد جـــاب الله (*)

الملخـــص:

يعرض هذا البحث اهتمام المقاربة السيميائية(أو العلاماتيـــة) بكيفية صناعة المتفرج المسرحي للمعنى اعتماداً علـــى العلامـــات (الرموز والإشارات والدلالات). والعلامات المسرحية فـــي مجملـــها أدوات تستخدم إراديا لإقامة التواصل بين النص المسرحي والمخرج، وبين المخرج والممثل، وبين المخـــرج والمصمـــم، وبيـــن الممثـــل وزميله، وبين العرض والجمهور، وبين العرض والنقاد، فالوعي الواضح بالطريقة التي يعمل بها العرض، وكيف يمكن أن يفشل، ولمـــاذا، علـــى أساس تحليل جميع الوسائل التي يوظفـــها صـــانعوا العـــرض سيســـهم مساهمة كبيرة في المناقشة النقدية للعرض الدرامي، تجنباً للانطباعيـــة المجردة التي تكتنف كثيراً من النقد الدرامي والذي يكتبه كـــل محـــرري الصحف اليومية والأكاديميون. كما أن أهمية العلامات للمتفرج تكمن فـــي أن الفن كله، وفي الدراما بوجه خاص، كثيراً ما يقوم على تقاليد مشتركة بين الفنان وجمهوره ومن ثم ينبغي أن تغدو هذه التقاليد مهارة مكتســـبة يتم تعلمها في نهاية الأمر للحصول على أقصى درجة من المتعة.

(*) استاذ مساعد بقسم الادب العربى - جامعة بسكرة - الجزائر .

ليس العالم الإنساني غير عالم من العلامات(Signs) التي ترتبط فيما بينها بوشائج وصلات تحكمها قيم ومعايير ومقاييس وأعراف ومبادئ مستمدة من مجتمع معين، وتشكل كلّ مجموعة منها -أي هذه العلامات- نظاماً محكماً يعمل وفقاً لآليات ونواظم معينة يُنتِجُ من خلالها معاني ودلالات يدركها أفراد هذا المجتمع كلّ على مستوى من المستويات، ويتصرف بعدها على أساس من هذا الإدراك مستجيباً لها على النحو الذي يراه ملائماً لظروفه وشروط وجوده.

العلامة المفهوم والمصطلح:

العلامة شارة فارقة بين أمرينِ متباينين. فالسفينة في عرض البحر ليلاً، يلوب ربّانها عن الإشارة الضوئية، ليعرف موقعه في المكان، بعدما يكون اهتدى إلى الوقت علاماتٍ من النجوم.

والعلامة فرق بين حالتين متباينتين: علامة النوم عند الإنسان تُناقض علامة الصحو، وعلامة جثوم الليل تُناقض علامة بزوغ النهار، وعلامة الفقر تناقض علامة الغنى، وعلامة الجوع تفترق عن علامة الشبع. والعلامة شارة تدلّ على معنى، فإذا كان اللون الأحمر يعني التوقّف عن الحركة، فإن الأخضر يعني الانطلاق. لكن هذا المعنى ليس واحداً في جميع الحالات، وإن كان له لقاء مع الأسس، فالأخضر يرمز إلى الربيع، والأحمر يرمز إلى الثورة أو الدم، بينما الأسود يحمل شارة الحقد، والأبيض يعني الصفاء. واختلاف هذه الرموز والمعاني يعود إلى المرجوّ من العلامة.

وكل الأعمال الأدبية والفنية تستهلك أو تسترفد بعض العلامـــات، للتعبير عن معان خاصة. ويتمّ التوظيف حسب الموقـــع والانســجام مــع المصطلح والرمز. وهذه العلامات تختلف قليلاً في بعض مداليلها، إلا أنــها تساعد على الفهم والتواصل أكثر. فعلامة الإبداع هي غير علامة التقليــد، وعلامة الوعي هي غير علامة الجهل، والعمل الروائي له علامة فارقـــة، تمتاز به عن غيره من الأجناس، وتشكّل نبراساً، إليه يرحــــل التواصــل، فيُعرف هذا الجنس من الآخر، ونعرف الأنثى من الذكر، مـــهما تغــايرت الصفات الظاهرة.

وإذا كان الإبداع اختراقاً للسائد المألوف، فتتغيّر صفة عن صفـــة، وطريقة عن طريقة، فإن الذي لا غناء عنه هو أن الأساس يبقى مرجعـــاً، منه يُدرك المتلقّي أو المتواصل النوع أو الجنس الذي يُـــرى أو يــدرك. فعلامة الحيوية هي غير علامة الركون، وعلامة الانبثاق هي غير علامـــة الاستقرار، وما إلى ذلك.

والعلامة تنقسم إلى مراحل في المكان، قد يكون أن يأخذ الروائـــي النقطة الوسطى علامة مركزية، وعندئذ، لا بد مـــن اســتيفاء حــق هــذه المركزية من الحضور، وشأنها في التوجّه على كلّ المسارات. والعلامـــة في الزمان تأخذ حيّزها من الوجهة، التي يُسيّرها لها الكاتب، وكذلك فـــإن هذه العلامة في الوسط الاجتماعي تحمل دلالة على القصد. وبمعنى مـــن المعاني فإن هذه العلامة مُرتكز لتصوّر عام وتصوّر خاص فـــي الوقــت نفسه.

فأي العلامات أشدّ تمايزاً من الأخرى في العمل الدرامي؟..

من الوجهة النظرية يمكن اعتبار علامة أحسن تمكيناً للفعل الدرامي، فيما لو استخدمت. إلا أن هذا التقدير يصطدم بالإبداع الدرامي. فرب علامةٍ لا تشغل حيزاً فاعلاً في عمل درامي، تكون شديدة الحساسية والإفصاح في عمل درامي آخر. أيعني هذا التصوّر أن العلامة تأخذ مدلولها وفعلها من العمل الدرامي؟.. وإذا كان الأمر كذلك، فما الذي يميّز علامة من علامة، لا سيما أننا نعرض أمثلة، منها تبدو العلامة فارقة، تقود إلى أن تكون دليلاً هادياً في وسط العتمة، أو هيمنة الضياع؟..

ما من شك بأن العلامة تأخذ فعلها من المضمون الدرامي، لكن تلك العلامة إن لم تكن ارتكازاً، فإن العمل الدرامي برّمته يغدو عرضاً لمشاهد متتالية، يضيع منها القصد السوي. ولا يعني هذا التصوّر أن العلامة تحمل الإبداع الدرامي إلى النجاح، ذلك أن العلامة إشارة، تحمل على الاهتداء، وقد لا تقود إلى السمو.

بشكل ما، تبدو العلامة مرتكزاً للعمل الدرامي، وربما امتزجت بالقصد، لكن الفصل بين العلامة والقصد نحبّ أن يكون واضحاً، فالعلامة تساعد القصد لبلوغ غايته، بينما القصد لا يمكّن العلامة من الارتكاز. ولما كان الأمر كذلك، فإن العلامة تشكّل مُرتكزاً، وتقود إلى نتيجة، وقد تكون مكينة في تخطيط الفعل الدرامي وأبعاده على المستويات جميعها، كأنها تلعب دور المحرك، حيث يبدو العمل الدرامي من دون العلامة تسلّلاً إلى الحكي، الذي لا طائل من ورائه.

فما الذي يقصده النقد من العلامة؟..

لن تكون العلامة عصا سحرية، منها أو بها نتصيّد ذروة وإشارات الطرق في الإبداع الدرامي. ولن تكون العلامة بوحاً أثيرياً، يرسله المبدع إلى المتلقي، بل ربما يكون المتلقي غافلاً عن العلامة وأسرارها، ومع ذلك، يقدر على التواصل مع العمل الدرامي في مدّه وجزره. إلا أن النقد عليه أن يستوفي العلامة ومدلولها، كي يصبح النص أكثر فهماً، والتعامل أكثر كثافة، والتوازن أكثر انجذاباً.

العلامات في العمل الدرامي كثيرة، تشكّل قلّتها ضعفاً في البناء الدرامي، وهي متنوعة، منها ما يعود إلى المكان، ومنها ما يعود إلى الشخص أو الأشخاص أو الفعل الدرامي. والناقد يأخذ العلامة الكبيرة ذات الارتباط بعلامات أخرى، أصغر منها، أو أقلّ منها شأناً، ليستوفي المدلول الذي يتوّجه إليه القصد.

لا يحتاج المرء إلى مجهود كبير ليكتشف أن الكتابة الأكاديمية العربية اليوم تختلف عما كانت عليه منذ نصف قرن - مثلاً - نتيجة الاحتكاك بالثقافة الأوربية والأمريكية . من هنا ينبغي للدارس أن يتحلى بقدرٍ كبير من المرونة في التعامل مع الأجناس الخطابية إزاء التغير الدال في المفهوم وتطبيقاته وكذلك إزاء ازدياد الأنظمة العلاماتية التي تستخدم في الاتصال في الوقت الحاضر ، فلم يعد الاتصال قاصراً على استخدام شفرة اللغة بل تجاوز ذلك إلى استخدام الصورة ، والصوت، واللون، والرائحة في بعض المجلات النسائية الغربية[1]

إن التحليل اللغوي التقليدي لا يستطيع أن يلم بكل جوانب النصوص المعاصرة لأنه لا يتجاوز شفرة اللغة؛ من هنا تزايد الاهتمام بعلم العلامات أو العلاماتية أو السيميوطيقا أو السيميولوجيا (Semiology)[٢] لأنها تتناول بالتحليل العلامة لا الكلمة – فكل كلمة علامة (Sign)، لكن ليست كل علامة كلمة . العلامة هي كل ما يعنى شيئا، أو يدل على شئ، أو يشير إلى شئ، أو يرمز إلى شئ، فالإشارة الحمراء في نظام المرور تدل على ضرورة التوقف، واللون الأسود في كثير من الثقافات يرمز إلى الحزن وهكذا..

كما أن كل علامة ليست بالضرورة كلمة ، فليس كل نص (Text) مجموعة من الكلمات ، أو الجمل المترابطة من حيث المعنى والمبنى . فالنص من وجهة النظر السيميوطيقية هو مجموعة من العلامات المترابطة من حيث المعنى والمبنى ، والتي تؤدى دلالة مكتملة قائمة بذاتها . وعلى هذا فإن الفيلم السينمائي نص، والمقطوعة الموسيقية نص، والتعليق على مباراة كروية نص ، واللوحة التشكيلية نص، والإعلان التليفزيوني نص، والأغنية الشبابية نص، وخطبة الجمعة نص ، والمسلسل التليفزيوني نص....إلى غير ذلك.

كل نص من هذه النصوص يتكون من مجموعة من العلامات يمكن تناولها من زوايا عدة أولها علاقة شطري العلامة : الدال بالمدلول ، وهي علاقة إما أيقونية (Iconic) تقوم على التطابق بين هذين الشطرين كما هو الحال في الصورة الفوتوغرافية والرسم البياني ، أو علاقة إشارية سببية(Indexical) كما في حال أثار الأقدام والطرقة على الباب والدخان

في دلالته على وجود النار ، أو علاقة رمزية (Symbolic) وهي علاقة عرفية غير معللة كما في الأرقام وإشارات المرور [٣] .

ويمكن أن ندرس العلامة بالنظر إلى وظائفها المختلفة ، تلك الوظائف التي يمكن إيجازها فيما يلي:

١- وظيفة سياقية أو إحالية(Referential) : دلالة العلامة على السياق .

٢- وظيفة تعبيرية(Expressive): دلالة العلامة على منتجها / مرسلها .

٣- وظيفة ندائية / خطابية(Conative): إشارة العلامة إلى مستقبِلها (بكسر الباء).

٤- وظيفة صِلاتية(Phatic): تأسيس العلامة علاقة بين مرسلها ومستقبِلها .

٥- وظيفة شكلية(Formal) : إشارة العلامة إلى صيغتها وتركيبها .

٦- وظيفة ميتالغوية(Metalingual): إشارة العلامة إلى ذاتها وإلى النظام العلاماتي الذي تنتمي إليه .

٧- وظيفة اجتماعية(Social): دلالة العلامة على السياق الاجتماعي المحيط بها [٤] .

يتأسس هذا التصنيف على تصنيف أقدم هو تصنيف رومان جاكبسون (١٩٧٢) الذي يضاف إليه تصنيف هاليداي (١٩٧٨) .

كذلك يمكن تناول العلامات من زاوية الشِفرات أو الأنظمة العلاماتية (Codes)التي تنتمي إليها، ويمكن تصنيف تلك الأنظمة إلى ثلاث فئات كبرى :

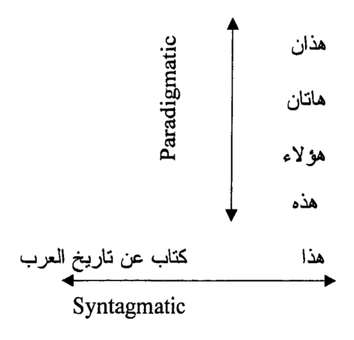
١- شفرات اجتماعية : وتضم اللغة ولغة الجسد والسلع وأنماط السلوك والتنظيمات مثل قواعد المرور وما شابهها

٢- شفرات نصية : وتضم الشفرات العلمية مثل الرياضيات والجمالية مثل الشعر والدراما والنحت والرسم والموسيقى والبلاغية الأسلوبية مثل الحبكة والشخصية والحدث والحوار " والزمكان " والإعلامية مثل الصور والأفلام والصحف والمجلات والإذاعة والتلفزيون .

٣- شفرات تفسيرية : وتضم الشفرات الإدراكية كالإبصار والإنتاجية التفسيرية (إنتاج النصوص وتفسيرها(Decoding / Encoding) والأيديولوجية كالفردية والحرية والطبقية الاجتماعية والجنس والذكورية والرأسمالية وما إليها (٥)

من ناحية أخرى يمكن تناول العلامات من زاوية علاقة بعضها ببعض لأن العلامة لا تنتج دلالتها الكاملة بمعزل

عن بقية العلامات . من هذه الزاوية تصنف العلاقات بين العلامات في نص إلى علاقات رأسية(Paradigmatic)وعلاقات أفقية(Syntagmatic) . ويمكن أن نوضح معنى هذين المصطلحين من خلال المثال المبسط الآتي :



العلاقة الأفقية هي علاقة دمج وتركيب ، أما الرأسية فهي علاقة اختيار . ويضرب بارت مثالا غير لغوي لهذين النوعين من العلاقات بين العلامات وهو الملابس : العناصر التي لا يمكن أن ترتدَى في مكان من الجسم في وقت واحد هي عناصر رأسية ، أما العلاقة بين أجزاء اللباس المختلفة – القميص والبنطالون والجوارب والحذاء – فهي علاقة أفقية [٦]

وكما أن هناك علاقات بين العلامات ، فهناك علاقات بين النصوص . وقد نحتت (جوليا كريستيفا) ومن بعدها (جيرار جينيت) مجموعة من المصطلحات لتغطية مختلف العلاقات عبر النصوصية . وهذه

المصطلحات تناولها (حمداوي) (١٩٩٧) بالشرح والتأصيل ولم يعد أمام هذه الدراسة إلا أن تنتقل بالتطبيق من النصوص اللغوية إلى غيرها من النصوص المعاصرة التي لا تستخدم شفرة اللغة وحدها – وهو انتقال له أهميته البالغة لأن الاقتصار على تحليل شفرة اللغة لا يستنفذ كل الإمكانات التي تتيحها السيميوطيقا .

ليس هذا كل ما يمكن أن يقال عن العلامة ، فلكل علامة على الأقل ثلاثة مستويات من الدلالة: القيمة المعجمية المحدودة ، والقيمة الإيحائية، والقيمة الأيديولوجية (أي المعنى الحرفي والمعنى المجازي والمعنى الثقافي) . العلامة اللغوية " أم " تعني تحديدا : كائن حي مؤنث ولد مرة واحدة على الأقل، ولكنها تعني كذلك الحب والدفء والعطف والتضحية وهكذا .. مثال آخر غير لغوي: صورة فوتوغرافية مثيرة (لشارون ستون) . المعنى المحدد للصورة هو ظاهرها – صورة للنجمة السينمائية ولكن الصورة توحي بالجمال والجنس والشهوة وأسطورة هوليود مصنع الأحلام الذي يصنع النجوم وفي النهاية يدمرهم (٧) .

ويبقى أن نتوقف عند جانب من جوانب الخطاب برزت أهميته منذ أن طور(هاليداى)نسقه اللغوى الوظيفى (١٩٧٨، ١٩٨٥) في كتابيه اللغة كسيميوطبقا اجتماعية ، ومدخل إلى النحو الوظيفى ، وتزايدت هذه الأهمية مع تزايد الاتجاه إلى السيميوطيقا ونعنى به الكيفيات (٨) أو الوسائط (بين المنتج والمستقبل والنص) – وهى ترجمة مصطلح (Modality)– وهى التعبيرات التي توحي بيقين منتج النص، أو شكه

ودرجات الصدق والاحتمال، وقد اتسع المصطلح – مع تطور نصوص عصر الإنفوميديا – ليشمل :

البعد الواحد في مقابل تعدد الأبعاد

الألوان في مقابل الأبيض والأسود

الثبات في مقابل الحركة

المونتاج في مقابل التشظية والتفتيت

الصمت في مقابل الصوت [9]

المقاربة العلاماتية للمسرح:

لكل عصر ولكل ثقافة نصوصه ونصوصها الأثيرة ، ويتوقف وجود النصوص ورواجها وأهميتها على حاجة الجماعة البشرية إليها، وعلى طبيعة تلك الجماعة، وخلفيتها الثقافية والحضارية، كما أن الخصائص الشكلية والموضوعية للنصوص تتغير بتغير السياق الذي تنشأ فيه . فلنقارن مثلاً بين القصيدة الجاهلية وقصيدة التفعيلة ، بين الكوميديا الإغريقية وكوميديا المسارح العربية الخاصة اليوم ، بين كتب التراث والكتب المعاصرة – هذا على سبيل التمثيل لا الحصر . وإذا أخذنا العديد [10] – أو بكاء الموتى – مثالاً للجزء الأول من المقولة السابقة وجدناه في بلد كمصر– مثلاً – ينتشر في القرى لا المدن ويتناسب تناسباً عكسياً مع مستوى التعليم والتحضر ، كما أنه لم يعد في الوقت الراهن – حتى في القرى – بنفس أهميته ورواجه الذي كان عليه في فترات تاريخية سابقة .

كل شيء على المسرح له دلالة تنتظم داخل الدلالة الكلية للعمل المسرحي بجميع مكوناته، والدلالات المصاحبة في المسرح تكون جزء من استجابة الجمهور وتنتج عن أعراف اجتماعية، والمقاربة العلاماتية للمسرح نبهت إلى أهمية "الدلالات المصاحبة" للحوار، وإلى النص الفرعي (txetbuS)، وأثبتت الدارسة السيميولوجية للمسرح بطلان منطق (دي سوسير) حين أنكر تعدد الدلالات اللغوية حيث تتعدد الدلالة الواحدة في المسرح طبقاً لتعدد النبر الصوتي عند الممثل الواحد في الدور الواحد، كما أثبتت نكران (بنفنست) من منطلقه اللغوي، لتبادلية العلامات من نظم سيميوطيقية؛ حيث يمكن في المسرح استبدال علامة حركية بعلامة أيقونية، كما يمكن أن تحل اللغة محل المنظر، والضوء محل الإشارة اللغوية، كذلك إمكان التوحيد بين نظامين للعلامات على المسرح (الصورة والكلمة والأيقونة والرمز) توحيداً يعتمد على التعارض الجدلي بينهما من خلال وحدة بوليفونية.

تقصر المقاربة السيميائية في المسرح أثر معطيات النص والغرض على الفنان أولاً ثم المتفرج بعد العرض شريطة أن تكون له خبرة محددة، وأثبتت المقاربة السيميائية للمسرح قدرة العلامة على التحول والمزج بين الأنظمة والدلالات الرمزية والأيقونية والإشارية.

الفنان الحداثي مواجه لذاته ونقده الدائم لها مع تواري الصوت الأحادي لصالح الصوت المبهم الذي يجمع الشخصي مع اللاشخصي من خلال شخصيات المسرحية.

المسرحي الحداثي يبحث دائماُ عن خصوصية الأشكال المسرحية بكسر الشكل المتناسق وإسقاط النمط والخروج على التصميم المسبق، وخلط الأنواع الأدبية وتداخلها.

المسرحي الحداثي تتداخل عند شخصياته الأماكن والأزمنة والسرد والحوار والرد المنعكس على ذات الشخصية المسرحية.

إن النظرية الحداثية في المسرح بكل فروعها (السيميائية والشكلية والأسطورية والنفسية البنيوية الأدبية والأيديولوجية البنيوية) تعول على المتلقي وعلاقته بالنص وصولاً إلى معنى النص سواء فشلت في ذلك أو نجحت، قصرت وسائلها عن ذلك أو وصلت إلى ما تبتغيه. فعبء الدلالة تلقيه النقدية الحداثية على التلقي متعدداً ومنتجا لتعدد الدلالة أو مقصراً عن بلوغها بحكم أن كل قراءة هي إساءة قراءة– وفق التفكيكية. والحداثة تترك للمتلقي حرية إنتاج مدلولات النص من جديد، أو إشراك القارئ في إنتاج الدلالة الغائبة عن النص، تأسيساً على فكرة موت المؤلف أو وجوده (البين بين) ووجود النص (البين بين) حسب (بلوم). إن التفكيك، وهو العمود الفقري لنظرية ما بعد الحداثة، ينفي وجود معنى في النص نفسه على اعتبار أن كل قراءة إنما هي إساءة قراءة وأن المعنى بذلك لا نهائي لأن القراءة إساءة لا نهائية استناداً إلى نظرية الاختلاف عند الفرنسي دريدا وعدد من أصحاب ذلك الاتجاه في أمريكا.

وعلى العموم وفي هذا المضمار نجد كتاب كير إيلام" *العلامات في المسرح والدراما*" ،وكتاب مارتن إسلن" *مجال الدراما*" *كيف تخلق العلامة الدرامية المعنى على المسرح والشاشة* من أهم الكتب في هذا المجال.

أما كير إيلام فيرى أن العلاقة بين عالم الواقـــع، وعـــالم المســـرح مشروطة بمدى قدرة المتفرج على الانتقال من عالم الواقـــع إلـــى عـــالم الاحتمال. وهو ما يعني إلقاء عبء تحصيل الرسالة على المتفرج و قدرته على فهم الإشارات المسرحية في مجموعها من خلال نسق مسرحي يصـل به إلى المغزى العام للعرض. وذلك يتطلب متفرجـاً ذا طبيعـة خاصـة، ويتمتع بخبرة ذوقية ومعرفية متميزة، وربما قدرة نقدية أيضاً.

كل إشارة لها نظامها ووظيفتها الخاصة بها، وعلى المتفرج أن يحولها بعد ذلك إلى دلالات تتجمع وتتراكم حول هدف واحد، وهذا يحتم عليه دوام الانتباه والتيقظ لاستقبال كل إشارة على حدى، واستخلاص المعلومـة ذات المغزى من الأداء المسرحي. كما يتحتم عليه ترتيب المعلومات كيفما يشاء وصولاً إلى المغزى الذي يكونه لنفسه على المدى الزمني للعرض وبشـكل مفاجئ ومتقطع. وهو ما يعني بطبيعة الحال تعدد الدلالات والمعاني بعـدد المتفرجين النابهين ذوي الذوق و الخبرة النقدية.

إن الترادف يعمل في النص، أو في العرض على جمـع الإشـارات المسرحية فـي نظـام مسـرحي يجـانس أو يقـارب بيـن الشـفرات (codes)المسرحية والشفرة الحضارية ويوحد بينها. لأن الشفرة في المسرح هي ما يعكسه كل نظام مسرحي من نظم ومواقف حضارية.

إن اختلاف الإحساس الجمالي المتحصل من قراءة النص المسـرحي عن الإحساس الجمالي المتحصل من مشاهدة عرض ذلك النص نفسه. وهو أمر ينسحب على الاتجاه البنيوي اللغوي والأسلوبي في إطار كل من نسق النص ونسق العرض بالإضافة إلى النسق النوعي العام وفق الاتجاه الأدبي

أو الفني الذي ينتمي إليه النص أو العرض (طبيعي/ ملحمـــي/ تعبـيري/ واقعي/ عبثي/ تسجيلي/ رمزي ...الخ).

إن مجموعة الإشارات المسرحية في النص أو في العرض المســرحي تتحد لتكون أنموذجاً حضارياً، لا للواقع نفسه بل لما هو محتمل في الواقع. ولو أننا رجعنا إلى ما أرشد إليه(لاجوس أجري) في *فن كتابة المسـرحية* [١١] لاكتشفنا أن عالم الاحتمالات هو الأساس فيما يــرى لكتابــة الحــدث المسرحي.

كما أن قراءة فكر (بريخت) ومسرحه الملحمي تدلنا على أنه يحـض المتلقي على النظر إلى كل معطيات مسرحه (مضموناً وشكلاً) على أساس من الاحتمالات عبر مسافة تبعيدية يحرص على وجودها بيــن مسـرحه ومتلقي هذا المسرح بالمشاركة الإدراكية التـــي لا تخلــو مــن العاطفــة المحايدة.

ويرى أن الإقناع بواقعية النص أو الغرض/ الافتراضية لا يتــم مــن خلال الوساطة القصصية، بل من خلال الإطار المكاني "هنـــا" والإطــار الزماني "الآن" والإطار الحواري "أنـــت"، وهــذا نفســه الــذي وجدنــاه عند(جاري) و(أرتو) و(عند نجيب سرور) ثم عند (الاحتفاليين المغاربـــة) والمشاركة من بعد حيث المسرح عندهم يرتكز على (نحن/ هنا/ الآن).[١٢]

ويرى أن عالم المسرح عالم يقف متماثلاً مع عالمنا، وغــير متمــاثل معه في آن واحد. ولو راجعنا(الفريد فرج) في *دليل متفرجه الذكي إلـــى المسرح*[١٣] لرأيناه يكشف عن عقد يبرمه المسرحي مع المتفرج على قبول الإيهام على أساس من احتمال وجود الحدث والشخصيات على ما رســمه

فنان المسرح، وبذلك يصدق المتفرج ما هو مصنوع وموهم على أنه واقع حقيقي يتحلى بالصدق.

يعرض لرأي (جورج مونان) الذي يرى أن الاتصال المسرحي يتم على نحو ما يتم الاتصال اللغوي بين المتحدث والمستمع فالرسالة اللغوية تلغي الحاجز بينهما، وكذلك يتوحد كل من الممثل والمتفرج. ويرى البعض أن عملية التوصيل المسرحي لا يمكن أن تكون مباشرة وموحدة بين الممثل والمتفرج وإلا كان المتفرجون جميعاً على درجة واحدة من الاستجابة.

ويرى (أيلام) أيضا أن رسالة المسرح لا يمكن أن تختزل إلى وحدات منفصلة يمثل كل منها إشارة حركية لها معناها الخاص، كما أن الأداء المسرحي يمثل وحدة يبحث المتفرج من خلال عناصرها المتفرقة عن قيمتها المحددة. وأن تولد المعنى على خشبة المسرح يكون من الثراء والانسياب بحيث يصعب إرجاعه إلى عناصر متفرقة تعلن عن نفسها.

ويأخذ (مارتا آسيان) عند مناقشته لعملية "خلق العلامات الدرامية للمعنى على المسرح في مجال الدراما" على السيميولوجيين غموض لغتهم والتجريد الشديد في أسلوبهم ونتائجهم في الوقت الذي تتبلور فيه مهمة النقد السيميولوجي في التساؤل حول كيفية صنع العمل الإبداعي (الدرامي) ومحاولة تقديم أكثر الإجابات واقعية عن طريق فحص العلامات، وتوضيح دور العرض. وهذا ما دعاه إلى تأليف كتابه هذا. لذا يبحث في كيفية توظيف العلامات الدارسة في خلق الاتصال بين الشخصيات الدرامية بعضها البعض وبينها وبين المتفرج من خلال العرض المسرحي. وذلك

في أسلوب أكثر سلاسة وأقل إلغازاً عن الكتابات السـيميولوجية المتعـددة التي صدمته لغتها وأسلوبها وتعقيداتها النظرية دون تمثيل.

يقصر (إسلن) أهمية المنظور السيميولوجي في المسرح علـى معطيـات النص الدرامي عند عرضه على الفنان الدرامي، وفـي أثنـاء عرضـه مسرحياً، وبعد العرض على متفرج محدد لديه قدرة نقدية مـا. ويقصـر (إسلن) العملية السيميولوجية برمتها على العرض المسرحي/ في المسرح/ وعلى العرض السينمائي بالوسيط السينمائي والتليفزيوني.

يخطئ إسلن افتراضات أرسطو التي تحكمت في عمليـة الممارسـة الدرامية في أماكن كثيرة خلال عصور طويلة، وهي لا تصلح/ من جهـة نظرة/ سوى لزمن أرسطو وجمهوره.

وهو يخلص في كتابه ذي الثلاثة عشر فصلاً، ومقدمة، وتمهيد إلـى زيف عملية فصل الشكل عن المحتوى؛ إذ كان الشكل عنده يحدد المحتوى، والمحتوى يفرض شكله، والتعبير في الشكل يغير في المحتـوى كمـا أن التغيير في المحتوى يفرض شكلاً مختلفاً للتعبير عنه. وهو بذلك ينظر إلى المسألة نظرة دياليكتيكية. وهو في ذلك يبدو متفقاً مع الشكلانية الروسـية في نظرتها إلى علاقة المحتوى بالشكل، حيث ترى المحتوى جـزءً مـن الشكل والشكل هو الذي يستدعي المحتوى، وهو ما التفتت إليه مسـرحيات توفيق الحكيم التعليمية والعبثية ...الخ.

كما يرى (إسلن) عند مناقشته لمعنى العرض المسرحي أن كل عناصر العرض الدرامي- لغة الحـوار، والمنظـر، والإيمـاءات، والملابـس،

والمكياج، وتلوين الصوت بالنسبة للممثلين، مثلها مثل العديد من العلامات الأخرى، يسهم كل منها بطريقته في خلق "معنى" العرض.

وحين يرى أن خيال المتفرج هو الذي يقوم بتوليد الأثر النهائي والمعنى الأخير حيث يكون المعنى هو غاية التجربة فعلاً وليس مجرد التسلية التافهة فهو يقترب من اتجاه استجابة التلقي التي قام بها (ريتشاردز) في المنهج النقدي التجريبي الذي طبقه على عينات من المتلقين للشعر من خلال قصيدة محددة مع فشل منهجه آنذاك، وهو يقترب أيضاً مما أسماه (كروتشه) النقد التوليدي، ساخرا، ويتعارض مع الاتجاه التفكيكي الذي ينفي وجود أثر نهائي للعمل الإبداعي، انطلاقا من فكرة الاختلاف المرجأ التي تصورها (جاك دريدا) تأثراً بـ (هايدجر).

و(إسلن) في مناقشته لعلامات الدراما (الأيقونة/ المؤشر/ الرمز) يربطها بالإطار الخاص بالعرض، والممثل والمرئيات، والتصميم، والكلمات، والموسيقات، والصوت، بوصفها علامات، ليخلص من ذلك إلى أن البنية بوصفها دالاً تربط العلامات بالمؤدين، وبالمتفرجين ، وكفاءاتهم الاجتماعية والشخصية، وصولاً إلى تدرج المعنى في العرض المسرحي تحقيقاً لأثره.

ويخلص (إسلن) إلى أن السيميولوجيا (رموز العلامات) في اعتمادها على السيميوطيقا (أنظمة العلامات) قد أتاحت لنا بعض المناهج والأدوات التي يمكن باستخدام الوسائط الدرامية أن نشق بها مدخلاً ملموساً عملياً وواقعياً لفهم الدراما وتذوقها النقدي. وباختيار الوسائل والعلامات التي تنقل الدراما بوساطتها المعلومات الأساسية التي تتشكل من خلالها الحكاية

الدرامية شيئا فشيئاً، والتي من خلاله ترسم الشخصيات وزمان الأحـــداث ومكانها. كما يلقي الضوء قوياً على العملية التي يتسنى لكل مـــن الفنـــان المسرحي، والمتفرج من خلالها أن يفهم الخط الأساسي للفعل الدرامي، بل للأرضية الأساسية التي تنشأ عنها المستويات العليا، والمعقــدة،والمتباينــة لمعنى العرض في النهاية أمام الجمهور.

وفي تأصيله للاتجاه السيميولوجي يرى أن سيميوطيقا الدراما بشـــكلها الحالي تدين إلى عمل النقاد الشكليين الروس الذين بدءوا في تطوير أساليب لدراسة الجوانب الشكلية للأعمال الأدبية عن طريق تحليل دقيق للطريقـــة التي تنتج بوساطتها هذه الأعمال تأثيراتها الفعلية، إذ شرع أنصـــار هـــذه النزعة، خاصة في براغ في الثلاثينات من هذا القرن، في تطبيـــق هـــذا المنهج على الدراما، تأثراً برائدين هما والفيلسوف الأميركي (تشـارلز س. بيرس) (١٨٣٩/ ١٩١٤م)، (فردينان دي سوسير)(١٨٥٧/ ١٩١٣م) .

عند انتقاله للحديث عن سيميولوجيا المسرح يخطئ (إسلن) القـــول أن المسرح، والدراما على وجه العموم، بوصفه نظاماً من العلامات، يمكـــن معالجته مثل اللغة وصرفها وبنفس الصرامة العمليـــة التـــي تعـــالج بـــها اللسانيات "اللغات اللفظية". ويرى أن ذلـــك القيـــاس مضلـــل، لأن تعقيـــد العرض الدرامي يصدر عنها عدد كبير جداً من "الدوال" في آن واحد فـــي سياق العرض مع ثبات بعض الدوال تبعاً لثبات المنظر المسرحي أحيانـــاً، أو تغير التلوين الصوتي في الأداء التمثيلي، وفي تعبيرات الوجـــوه مـــن لحظة إلى أخرى، وهو ما يستحيل معه التوصل إلى وحدة أساسية مشـــابهة لوحدة المعنى الأساسية في اللسانيات.

من هنا نجد (إسلن) مثل (إيلام)، لهما وجة نظر واحدة حول تلك القضية! كذلك يخلص إلى أن العرض الدرامي، على عكس التعبير اللغوي، ونتاج معظم الفنون الأخرى، ليس عملاً فردياً يعكس قصد فرد واحد إلى الاتصال، فلا المؤلف ولا المخرج، مهما كانت فاعلية دوره في التنسيق بين عمل الفريق، بإمكانه أن يسيطر تماماً على المنتج الكلي- المعنى النهائي "الرسالة" التي تصل إلى المتفرج- تتذبذب في التناغم بين فنان وآخر، أو مصمم وآخر في العرض المسرحي نفسه، مما يؤدي إلى تذبذب التناغم في وعي الجمهور أو إدراكهم اللاوعي.

ويقف (إسلن) على أرضية ما بعد الحداثة، حيث ينطلق من فكرة "إن النص الدرامي هو مخطط أولي لحدث محاكى، ولكنه ليس هو بذاته يعد دراما بمعنى الكلمة. فالنص الدرامي غير المؤدى هو أدب، ويمكن قراءته كقصة. هنا يتداخل الأدب السردي مع الشعر الملحمي والدراما" ، وهو يستشهد على ذلك بقوله "فإذا قام (ديكنز) بقراءة أجزاء من رواياته فإنه- بمعنى ما- قد مثلها ومن ثم حولها إلى دراما."

ولما كان خلط الأنواع الأدبية والسرد الانعكاسي (حكي الممثل لنفسه، وتشخيصه لنفسه كما في المونودراما) هي من ركائز فنون ما بعد الحداثة، فلأن ما يقوله (إسلن) هنا هو نظرياً ضمن منظور ما بعد الحداثة. و(إسلن)يخلط الأنواع الأدبية، ويلغي بذلك فكرة الإبداع المتخصص، ويلغي الحركة وهي عمود المسرح الفقري، ويلغي عناصر العرض المسرحي، ويلغي الضلع الثالث في العملية المسرحية وهو (المتفرج)، ويلغي فعل الحضور واحتفاليته وهي أساس المسرح.

إذا كان من رأي(إسلن) نفسه أن "الممثل الرديء يضعف دلالة كلامه" وكان (ديكنــز) كاتباً، وليس ممثلاً فإن مجرد قراءة (ديكنــز) أو غـــيره لروايته سوف تضعف دلالة عمله لأنه ليس ممثلاً، كما أن قول (إسلن) في موضع آخر من كتابه "أن الدراما في أثناء العرض هي حياة إنسانية" فـــإن قراءة (ديكنــز) أو غيره لروايته، قصة كانت أو مســــرحية، لا يصنـــع الحياة الإنسانية لانعدام وجود عرض يجسد الرواية أو المسرحية. و(إسلن) نفسه يدلل على صحة ذلك الرأي بشواهد متدرجة يضربها حـــول مذيـــع يطلق خبراً من الإذاعة، وآخر يطلقه من التليفزيون ليؤكد أن الخبر مذاعــاً من التليفزيون أكثر اتساعاً وكشفاً لهيئة المذيع (ملبسه، مزاجـــه، شـــكله، المنظر في الخلفية، المناظر المصاحبة للخبر الذي يذيعـــــه)، فكـــل تلـــك علامات إضافية هامة تعطي الخبر والمذيع مصداقية أكبر وتأثيراً أعمـــق عند متلقي الخبر. ويرى أن للمرئيات والتصميم بوصفها علامات الدرامـــا أربعة نظم أساسية هي:

١- **الديكور** ودوره في إنتاج المعلومـــــات والمعنـــى فـــي العـــرض المسرحي؛ فهو نظام العلامات الخاص بالبنية التحتية (بالإضاءات) التـــي تحدد حركة الممثلين وتؤثر في أدائهم ومشاعرهم.

٢- **وظيفة المنظر** وهي وظيفة معلوماتية أيقونيـــــة تحـــدد المكـــان، والزمان، والأوضاع الاجتماعية للشخصيات.

٣- **الملحقات المسرحية** (الأثاث، والأدوات، والآلات، وسائر الأشـياء المستخدمة في أثناء العرض).

٤- **الضوء**، ويلعب دوراً متزايداً أبداً بين النظم الدرامية البصرية، فهو يؤدي وظيفة أيقونية واضحة (تصوير الليل والنهار وإلى جانب عرض جوانب رمزية كتوجيه انتباهنا إلى نقاط بؤرية في الحدث، أو حالة نفسية للشخصية).

النص الدرامي: وهو العنصر الوحيد من الحدث الدرامي الذي يترك أثراً دائما للأجيال القادمة. فالدراما بدون أثر مكتوب لم تخلف أي أثر على الإطلاق من ورائها. لهذا يعده النقاد والدارسون العنصر الأساس للدراما بما يتضمنه من عناصر هامة منتجة للمعنى المعجمي والدلالي والمرجعي (سياسياً واجتماعياً، فكلمات الحوار وسيط اتصالي إنساني ناقل للحقائق والمعلومات العاطفية، كما تتميز بوساطتها الشخصيات، إذا لكل شخصية مفرداتها ولهجتها ومصطلحات مهنتها، والحوار ينتج المعنى في الدراما على عدد من المستويات).

١- **السياق الدرامي**: ودوره في فهم التعبيرات اللفظية والأفعال (ما وراء اللفظ أو الفعل).

٢- **النص الفرعي** (txetbuS) وهي مقولة مألوفة للغاية منذ أكد (تشيكوف) على النسيج المعقد للمعنى الذي يشكله النص الدرامي. فالشخصيات خاصة في مسرح(تشيكوف) نادراً ما تقول ما تعنيه فعلاً.

٣- وكذلك تعد **الموسيقي والصوت** من علامات الدراما بما تشكل من نظام دلالي.

يخلص (إسلن)في النهاية إلى وضع قائمة لنظم العلامات المشتركة بين جميع الوسائط الدامية:

- **نظم التأطير**: وتقع خارج نطاق الدراما (المعمار/ الجو).

- نظم **العلامات المتاحة للتمثيل**: (الشخصية/ توازن الأدوار/ الإلقاء/ التعبير/ الإيماء/ لغة الجسد/ الحركة/ الملابس/ الماكياج/ تصفيف الشعر).

- **نظم العلامات المرئية**: (التصوير المكاني/ المرئيات ونظام الألوان/ الملحقات/ الإضاءة).

- **النص**: (بمعانيه المعجمية والمرجعية والدلالية/ الأسلوب/ النوع "نثري، شعري"/ السمات الفردية/ البنية الكلية/ الإيقاع/ التوقيت).

- **نظم العلامات المسموعة** (موسيقى/ أصوات غير موسيقية).

وفي استعراضه للعلامات على المسرح يحدد أن العلامة الأيقونية علامة بصرية وسمعية مباشرة. ويرى أن العرض بأكمله أيقونة، والعلامة الإشارية تشير إلى شئ ما (أسهم/ لافتات/ حركة ما/ إيماءة) وتستمد معناها من علاقة تجاوز مع الشيء الذي تصوره. كما أن الضمائر الشخصية (أنت، هو) هي علامة مؤشرة. أما العلامات الرمزية فتستمد معانيها من التراث، فهي صفات متواضع عليها، وهي تشكل معظم حديث البشر، وهي اعتباطية بعضها إيماءات، وبعضها تقاليد في الأزياء وغيرها.

والعلامات المسرحية في مجملها أدوات تستخدم إراديا لإقامة التواصل بين النص المسرحي والمخرج، وبين المخرج والممثل، وبين المخرج والمصمم، وبين الممثل وزميله ،وبين العرض والجمهور، وبين العرض

والنقاد، فالوعي الواضح بالطريقة التي يعمل بها العرض، وكيف يمكن أن يفشل، ولماذا، على أساس تحليل جميع الوسائل التي يوظفها صانعوا العرض سيسهم مساهمة كبيرة في المناقشة النقدية للعرض الدرامي، تجنباً للانطباعية المجردة التي تكتنف كثيراً من النقد الدرامي، والذي يكتبه كل محرري الصحف اليومية والأكاديميون. كما أن أهمية العلامات للمتفرج تكمن فيّ أن الفن كله، وفي الدراما بوجه خاص، كثيراً ما يقوم على تقاليد مشتركة بين الفنان وجمهوره ، ومن ثم ينبغي أن تغدو هذه التقاليد مهارة مكتسبة يتم تعلمها في نهاية الأمر للحصول على أقصى درجة من المتعة.

ويأخذ على (تاديوش كوفزان) في تصنيفه للعلامات المسرحية أن التصنيف يبدأ بالنص ويرى (إسلن) أن المنطقي أكثر هو بدء تصنيف علامات العرض المسرحي بالممثل لأنه المركز الذي تتمحور حوله الدراما بمؤداه. وهو أمر لم تره (سامية أسعد) فيما كتبت عن *سيميولوجيا المسرح* إذ استبعدت أن يكون الممثل هو المركز الذي تتمحور حوله الدراما بمؤداه، وهو الأمر الذي يخلص إليه (إسلن) حيث يرى أن الممثل هو العلامة الأيقونية الأولى (علامة لإنسان) مستنداً إلى(أمبرتو وإيكو) في مقالته "سيميوطيقا العرض المسرحي". و يخلص (إسلن) إلى أربع ركائز حول الممثل هي:

١- أنه العلامة الأيقونية الأولى/ لأنه علامة لإنسان/ وهو رأي اقتبسه من (أيكو).

٢- أن اختيار الممثلين هو أهم النظم السيميوطيقية الأساسية المولدة للمعنى من خلال جاذبية الأداء وتوازنه.

٣- طريقة نطق الممثل لكلمات الحوار لها أهمية قاطعة بالنسبة لمعنى الدراما بما يصاحبها من إيماءات.

٤- حركة الممثل في الفراغ المسرحي لها دور هام في تحديد معنى الدراما.

يطابق (إسلن) نظمه بنظم(أرسطو) الستة حول التراجيديا فيجدها متطابقة معه (عنصر لفظي،وعنصر بصري، وعنصر موسيقي سمعي، وثلاثة عناصر هي حبكة، شخصية، فكر) كما أنه زاد على (أرسطو) ونظمه نظم التأطير والتمهيد الخارجي.

وخلاصة القول هي أن اتجاهات نقد الحداثة ونقد ما بعد الحداثة قد تمحورت حول سمات النص الأدب، وحول سمات العرض المسرحي لكشف حقائق الإبداع، وكيفية عملها فيه ورؤية العمل الإبداعي (الأدبي والمسرحي) بوصفه جزءاً من تاريخ تطور الأدب أو الفن وتطور أشكاله وسماته لتمييز وظيفة الحيلة وفهمها في كل حالة بمفردها، من خلال نزع الألفة بين المتلقي ومنهجه الأدبي الأثير لديه، مما أوجد لكل منها حدوداً ودوراً، يستهدف تحقيق أثرها، حتى مع رفض التفكيكية الاعتراف بأن ما اجتهدوا فيه يشكل اتجاهاً.

مع أن كل نظرية هي فاصل بينها وبين غيرها من النظريات، إلا أنه لا يتيسر لعصر أدبي أن يذيب الفواصل الفنية بين الأجناس الأدبية، ويطمس معالمها، لأن الأجناس الأدبية تستعير خصائص بعضها البعض. ولئن كان هذا التوجه يشكل أساس مسرح ما بعد الحداثة إلا أن خلط الأجناس الأدبية والفنية في العمل المسرحي التفكيكي (ما بعد الحداثي) هو

هدف أسمى عند أصحاب هذا الاتجاه حيث يخلطون في أدبهم بين الأنـواع الأدبية والفنية من سرد انعكاسي، وحوار، وقصة، وقصيدة ،وأغنية، وفـن تشكيلي، وموسيقى مع الإحالة إلى نصوص أخرى، وتجميـع ذلـك كلـه كذرات، وشظايا فيما يمكن أن يطلق عليه (التوليفة).

إن النص المسرحي الحداثي في تعبيره عن حيرة الذات المعـاصرة، وشكها وسلبيتها، وعدم سعيها نحو إعادة التوازن للحياة يرخـي العلاقـة الوثيقة بين الشكل والواقع ويتأرجح بين تمثيـل الواقـع، وعـدم تمثيلـه، ويستعين بأشكال التجريد والخيال المكثف، ويعمل على تغيير فلسفة المكان والزمان ويرسم المكان في الحدث ضيقاً تبعـاً لضيـق المجـال النفسـي للشخصيات الدرامية، ويعمل علـى بـتر التسلسـل الزمنـي ويسـتبدله بالإشراقات الداخلية وبقع الأزمنة المتناثرة، وبناء الشخصيات بناء هندسـياً لغوياً اعتماداً على الأسطورة وارتكازاً على المفارقة وميـل اللغـة نحـو الإشارة. والتمرد على أساليب الربط وتكوين العلاقات المألوفة، وذلك كله ما زال بعيداً عن حساسيتنا الأدبية والفنية.

الهوامــش:

[1] – في مجلة Cosmopolitan– التي تهتم بالأزياء والجنس والصحة والأسرة – تجد في كثير من إعلانات العطور عينة من العطر المعلن عنه يتم وضعها تحت ثنية في هامش صفحة الإعلان التي تكون عادة من الورق المقوى .

[2] – يفضل أتباع تشارلز ساندرز بيرس استخدام مصطلح Semiotics بينما يفضل أتباع سوسير مصطلح Semiology وبينما لا يجد كثيرون فروقاً دالة بين المصطلحين ، يذهب البعض إلى أن دلالة المصطلح الثاني أوسع من دلالة الأول . ويذهب البعض إلى أن السيميولوجيا هي " سيميوطيقا شارحة " أو ميتاسيميوطيقا Metasemiotics أي أنها لغة علمية واصفة لمختلف الأنظمة العلاماتية ويترجم بعض الباحثين العرب Semiology و Semiotics إلى: سيميائيات – محمد إقبال عروي : "السيميائيات وتحليلها لظاهرة الترادف في اللغة والتفسير". عالم الفكر، مج٢٤، ع٣، ١٩٩٦، ص ١٨٩– ٢٠٦. مع ملاحظة أن نفس العدد من عالم الفكر يضم محوراً خاصاً عن السيمولوجيا والنصوص الأدبية فيه أربع دراسات – إضافة إلى دراسة محمد إقبال– تجمع بين التنظير والتطبيق على القصة القصيرة الحديثة والمعاصرة وأدب الرحلات والتجريب المسرحي ، كما يضم المجلد الخامس والعشرون، العدد الثالث (١٩٩٧)، دراسة ضافية لجميل حمداوي عن" سيميوطيقا العنونة. سوف يكفينا هذان العددان مشقة الإسهاب في تناول السيميوطيقا في الدراسة الراهنة .

[3] – يراجع الفصل الأول من D. Chandler (١٩٩٤) Semiotics for Beginners. (On-Line). Available: http://www.aber.ac.uk/~dgc/semiotic. htm

[4] – ibid

[5] – ibid

[6] – ibid

[7] – ibid

[٨] – هذه ترجمة د/ صلاح فضل في: صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص . عالم المعرفة. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٩٢. ص٩٩

[٩]- مصدر سابق ، راجع الوصلة في هوامش (٦ – ١١)

[١٠] – العديد جنس خطابي فلكلوري ينتشر في معظم القرى العربية وفيه تردد السيدات الترانيم الحزينة في رثاء المتوفى .

[١١] – لاجوس أجري، *فن كتابة المسرحية*، ترجمة دريني خشبة، مكتبة نهضة مصر، ١٩٨٢م.

[١٢] –يراجع: محمد أديب السلاوي، "الاحتفالية في المسرح المغربي الحديث"، *الموسوعة الصغيرة*، بغداد، منشورات دائرة الشؤون الثقافية والنشر، ١٩٨٣م.ص١٣٤

[١٣] – الفريد فرج، *دليل المتفرج الذكي إلى المسرح*، *كتاب الهلال* ، شوال ١٣٨٥هـ فبراير ١٩٦٦م. ص١٧٩

الرومانسية الإيمانية الخطاب الشعرى

فى ديوان "لاتسرقوا الشمس"

د.يوسف موسى رزقة (*)

تتناول هذه المقاربة الخطاب الشعرى فى ديوان " لا تسرقوا الشمس " للشاعر إبراهيم المقادمة ، بالوصف والتحليل والتفسير على مستوى الشكل والمضمون ، وفق رؤية تجمع بين داخل النص وخارجه عند الضرورة ، وتتجه نحو الكشف عن سمات الرومانسية الإيمانية ومنطلقاتها ، ونقاط الاتفاق والاختلاف بينها وبين الرومانسية الدنيوية .

لقد تميزت الذات الشاعرة هنا عن الذات الرومانسية بشكل عام فى طريقة تناولها لموضوعات مشتركة ، عادة، بين الرومانسيين كالطفولة والبنوة والألم ومقاومة المحتل ، مما جعل خطاب شاعرنا يبدو متميزا يجسد تجربته الخاصة المسكونة بالأبناء والاعتقال والمقاومة ، وهو ما نحاول تجليته فى هذه المقاربة .

(*) أستاذ النقد والبلاغة المشارك – بقسم اللغة العربية – بالجامعة الإسلامية –غزة

مقدمة البحث : الرومانسية والرومانسية الإيمانية

ولدت الحركة الرومانسية ونضجت في أوروبا في العصر الحديث ، ثمّ أخذت في الاحتضار ، قبل أن يبدأ الوطن العربي باستيرادها ، أو قل باستيراد بعض مظاهرها ذات العلاقة بالأدب والفنون والحياة الاجتماعية عبر الترجمة، والبعثات التعليمية، والمحاكاة، والمثاقفة.

كانت " الحركة الرومانسية " في أوروبا في مرحلة النضج والسيادة في القرنين الثامن والتاسع عشر،(1) تُمثّل توجها عاما تغلغل في أشكال الحياة المختلفة : " السياسة والاجتماعية والاقتصادية والثقافية والأدبية "، وقد استجاب لدعوتها وانفعل بها هناك الفرد والمجتمع ، والسلطة والجمهور على السواء ، ولعل مظاهرها الأبرز تأثيراً تجسّدت في الأدب والفنون وأنماط معينة من الحياة الاجتماعية، وهي عينها التي أهتم مجتمعنا العربي بنقلها ومحاكاتها.

لقد اعترض الدكتور "عبد القادر القط "على تسمية نتاج مدرسة " الديوان "(2) ومن عاصرهم أو تلاهم من الشعراء الوجدانيين " بالرومانسية " العربية ، باعتبار أن الرومانسية في الوطن العربي لم تستغرق مكونات الحياة العربية الحديثة والمعاصرة كما هو الحال في أوربا ، واقتصر وجودها على الأدب والفنون وأشكال محدودة من الحياة الاجتماعية ، ورأى أن تسمية هذا الاتجاه العاطفي في الأدب العربي " بالاتجاه الوجداني " أكثر ملائمة ومناسبة لواقعنا الحضاري من " الرومانسية " (3).

إن في قول الدكتور " القط " بيان يحكي التمايز بين الحركة الوجدانية العربية ، والحركة الرومانسية الغربية وفق الرؤية الحضارية التي ينطلق منها ، حيث كانت الأخيرة عامة وشاملة ، بينما كانت الأولى خاصة ومحدودة (4). غير أن هذا " التمايز " لا ينفي التشابه والمتابعة على المستوى الأدبي .

تأسست النهضة العربية الحديثة في ظلال حالة من التنازع بين تيارين : أحدهما " محافظ " يحاول التقدم بالحياة والأدب عبر بعث وإحياء التراث العربي والإسلامي . والآخر " جديد " بهره التقدم الأوروبي فرأى أن تقدمنا في الوطن العربي لا يتمّ إلا بمحاكاة الغرب ونقل ما عنده . إن كلا الاتجاهين اتفقا على حاجتنا إلى النهضة ومجاوزة التخلف ، ولكنهما اختلفا في الطريقة والكيفية التي يتمّ بها النهوض والتقدم ، أضف إلى ذلك أن ممثلي كلا الاتجاهين ربط بين النهضة العربية وضرورة مقاومة الاستعمار والاحتلال ، ومن ثمّ امتزجت نهضتنا الأدبية بالسياسة ومقاومة الاحتلال ومدافعته(5).

لقد عُرِفتْ الرومانسية " بنظرية التعبير " (6)، كما عُرفت الكلاسيكية من قبل بنظرية المحاكاة ويقصد بالتعبير: "التعبير عن العاطفة". ثم توالت عليها تعريفات أخرى كل تعريف يحدّها بسمة أو أكثر من سماتها الرئيسة ، كالثورة على القديم ، والتقليد ، ورفض المحاكاة والاتباع ، والإيمان بالحرية الفردية والتعبير عن الذات ، وإعلاء شأن العاطفة والشعور ، والميل إلى الخيال المجنح البعيد ، والأخذ بالبدائية والتصوف والتنبؤ ، وممارسة التمرد على المجتمع والنظم والتقاليد ، والدين أحياناً (7). إن الرومانسية تجمع، في ضوء هذه التعريفات أو السمات، بين ما هو " موجب " كالحرية الفردية والإعلاء من شأن الذات ، وبين ما هو " سالب " نحو التمرد على المجتمع وأعرافه وقوانينه ، وربما دينه عند البعض .

لقد عاشت الآداب الأوربية والعربية ــ إلى حد ما ــ في أحضان الرومانسية الثائرة المتمردة ، التي تمخضت عنها فيما بعد ، وعلى نحو تدريجي، الدادية والسريالية والوجودية والرمزية، والبنيوية والتفكيكية ، وغيرها من المذاهب التي تمثّل تيار الحداثة(8)، وإن احتفظ كل مذهب مما تقدم بسماته التي يتميز بها بشكل أو آخر عن غيره من المذاهب .

حافظت الرومانسية العربية ، أو لنقل " الاتجاه الوجداني " كما يحب الدكتور" القط " أن يسميه على السمات والظواهر الرئيسة للأدب الرومانسي كما عرفه الأوروبيون ، لذا ألفيناه بسبب هذه المحافظة والمتابعة لم يسلم من لوثة التمرد على الدين والمجتمع والأخلاق بتأثيره ما كان في أوربا من صراعات حادة. إن لوثة التمرد على الدين في أدبنا العربي المعاصر "الرومانسي والحداثي " لم تتنبه إلى ما يتميز به مجتمعنا العربي عن المجتمعات الغربية من مرجعيات دينية وأخلاقية متصالحة مع الفرد والجماعة من ناحية ، ومع الدين والعلم من ناحية أخرى ، أضف إلى ذلك أننا في وطننا العربي لم نكن سبباً في الحربين العالميتين اللتين دمرتا الإنسان الغربي وأخلاقه وأفقدته الثقة بالمستقبل وبالآخرين ، ومنهم السياسيين وصانعي القرار. إنني لا أجد ، مثلا ، مبروراً معقولاً لتمرد الشاعر "القروي" في قوله :

سلام على كفرٍ يوحد بيننا وأهلاً وسهلاً بعدها بجهنم (9)

ولا لتجديف " بدر شاكر السياب " في قوله :

فنحنُ جميعا أموات

أنا محمد والله . (؟!!!) (10).

إن شعرنا الحديث والمعاصر (الرومانسي والحداثي) بشكل عام يفتقر إلى حالة من التصالح الإيجابي بين الأدب والدين والأدب والمجتمع . إننا قلما نجد أدباً رومانسياً يأخذ بالحرية والعاطفة والخيال يصل الذات بالآخر، واليوم بالغد ، ويزكي درجة التفاؤل واليقين في المستقبل والمآل. إن التقاءً موجباً بين الحياة والموت ، والاستشهاد والبناء ، والقيد والحرية ،

والعاطفة والإيمان ، والحب واليقين ، والألم والقدر ، والمعاناة والرضا ، والرؤية الذاتية والشرع ، يمكن أن تكون من صفات الرومانسية الإيمانية التي قصدناها في العنوان ، والتي نجد لها – ربما – تجسيداً طيباً في ديوان " لا تسرقوا الشمس" للشاعر الشهيد الدكتور إبراهيم المقادمة، ولا نزكيه على الله.

إن مقاربتنا لقصائد الديوان تبتغي فيما تبتغيه الكشف عن مظاهر وسمات هذه الرومانسية التصالحية . وتجلياتها الفنية والموضوعية في خطاب الشاعر بحسبان أن الخطاب يحكي طريقته الخاصة في تعامله مع اللغة إفراداً وتركيباً ، وباعتبار أن الشعرية هي نتاج الأدبية والأسلوبية التي تميز خطاب شاعرنا عن غيره. ثم إن مقاربتنا لقصائد الشاعر وخطابه تجري في ضوء مصالحة الشاعر في حياته على مستوى الأسرة والدعوة لعقود خلت ، ومن ثمّ فإنه لا غرابة إن انتقلنا بين ما هو داخل النص وما هو خارجه، وذلك حين يضيء أحدهما الطريق للآخر ، أو يفيض أحدهما على الآخر ما يُجلّي حقيقة الشمس المهددة بالسرقة ، بحسب عنوان الديوان .

يقع ديوان شاعرنا على مستوى الكم في ثلاث وخمسين صفحة من القطع المتوسط ، تحتوي على اثنتي عشرة قصيدة تحتل مساحة زمنية بين (1984 م و 1995 م) بحسب تواريخ الإنتاج . وهذه الفترة هي الأكثر معاناة في حياة الشاعر التي انتهت بالاستشهاد في يوم السبت 2003/3/8 م ، بقذيفة صاروخية أطلقتها طائرة " أباتشي " صهيونية على سيارته أثناء توجهه صباحاً إلى عمله .

لقد حفلت الفترة الأخيرة من حياة شاعرنا بمجموعة من الأحداث الكبيرة التي نلمس لها حضوراً موضوعياً في خطابه ، ومنها :

1- اعتقاله لأول مرة في سجون الاحتلال عام 1984م ، وبرفقته الشيخ "صلاح شحادة " وآخرون وقضائه مدة الحكم التي بلغت ثماني سنوات بتهمة المقاومة المسلحة للاحتلال ، وهي السنوات التي شهدت استشهاد ولده "أحمد" غرقاً في بحر غزة . (11)

2- معايشته للانتفاضة الأولى المباركة عام 1989م من داخل سجنه ، ومن خلال لقاءاته بالمئات من المعتقلين على ذمة الانتفاضة من غزة أو الضفة الغربية ، عبر دروس العلم والتربية التي أقامها حيثما تنقل في المعتقلات ، وقد شملت هذه الدروس: "القرآن، والسيرة النبوية والحديث الشريف ، وفقه الحركة وأصول الدين ، والقضية الفلسطينية ، والمقاربات السياسية"، على نحو يذكرنا بأسلافنا الذين وصفوا بدوائر المعارف البشرية فيما برزوا فيه من علوم مختلفة . ولقد حضرت بعض هذه الدروس، وشاركت في أداء بعضها مما أملك القدرة عليه ، وهي – بالطبع – لا تبلغ مرتبة قدراته العالية .

3- معايشته لاتفاقيه أوسلو ، وقيام السلطة الفلسطينية ، في السنة الأخيرة من محكوميته، ثمّ بعد خروجه من معتقله ، الذي لم يدم طويلاً إذ أعادت السلطة الفلسطينية اعتقاله بتهمة إعداد "جهاز خاص"(12) مسلح لمقاومة الاحتلال الصهيوني بما يتعارض مع استحقاقات اتفاق أوسلو، الذي لم يحظ برضى شعبي راجح في المجتمعات الفلسطينية.

4- خروجه من معتقل السلطة على إثر اندلاع انتفاضة الأقصى 2001 م ، وعودته لحقل التربية الإخوانيه ، وإعداد الكوادر المقاومة للاحتلال ، والمشاركة في فعاليات الانتفاضة ، من خلال عضويته في المكتب السياسي والإداري لحركة حماس في قطاع غزة والضفة الغربية بصحبة الشيخ "أحمد ياسين" وآخرين. لقد عايش شاعرنا قيادات بارزة في حركة حماس والإخوان المسلمين ، وقد ذكر منهم في شعره "يحيى عياش " الذي التقاه في غزة ، وشهد استشهاده واستشهاد صديقه ورفيق دربه وسجنه "صلاح شحادة" يرحمه الله (13)، ولا يتسع المجال للإفاضة بذكر آخرين يُغنيهم علم الله بهم عن علوم الناس .

عنوان الديوان " لا تسرقوا الشمس " :

لقد أفضنا قليلاً في ذكر أمور من حياة الشاعر التي تستحق دراسة مفردة ، ونعود الآن إلى النصوص نقاربها من داخلها ، ونبدأ بمعايشة تحليلية لعنوان الديوان . إذ ننظر إلى العنوان ـ عادة ـ بوصفه المفتاح الطبيعي لمكنونات الديوان وثروته(14) ، إذْ يمثّل في ـ أحاين كثيرة ـ تلخيصاً موجزاً لمحتوياته ، أو يؤشّر ـ على الأقل ـ على قضاياه الموضوعية الرئيسة . إنه يحمل إلى جانب " الإشهار والإعلان " ضغوطاً " إعلامية " ذات أبعاد دلالية مقصودة (15)، لاسيما حين تُراعي عملية " الاختيار والتركيب " المتسلطة عليه في علاقاته بالنصوص التي يعلن عنها ويُشْهرها في الساحة الأدبية .

إن عنوان ديواننا : " لا تسرقوا الشمس " يحمل ـ فيما يبدو لنا ـ هذه القيم الدلالية والفنية التي تجمع بين الإعلان والإعلام ، والتعبير عن العلاقات الحمية بينه وبين النصوص التي ينطق باسمها . ولا يقلل من قيمة هذا القول كون اختيار العنوان كان لجامع القصائد وناشرها بعد وفاة الشاعر؛ يرحمه الله. ذلك لأن عنوان الديوان، هو عينه عنوان إحدى قصائده التي تحمل بصمة الشاعر واختياره وتركيبه ، وقد أحسن الناشر حين كَبَّر العنوان وجعله علماً على الديوان بأسره .

إن تركيبة العنوان تتضمن أبعاداً " حوارية " تسكن قصائد الديوان أيضاً ، طرفها الأول الذات الشاعرة ، وطرفها الآخر بحسبه يوشك أن يكون مجهولاً لحين الولوج إلى النصوص الشعرية التي تُعَرِّفنا عليه أو عليهم تعريفاً أدبياً بأنهم ممَّنْ يمارسون سرقة " شمس " الذات الشاعرة التي تعبّر عن نفسها بضمير الإفراد حيناً وبضمير الجمع حيناً آخر .

إن خطاب الذات الحاضرة في عنوان الديوان تطلب من الآخرين-عبر أداة الطلب الناهية " لا" أن يكفوا عن فعل السرقة المتسلط على"الشمس ". حيث يؤشر دال الشمس على حقيقة كونية على مستوى السطح ، تحكي الشمس المخلوقة في جرمها وإشراقها وضيائها ووظيفتها، وهو ما يتعالى على قدرة البشر وتدخلاتهم بالسرقة أو غيرها . ومن ثمّ فإنّه لابدّ من النظر إلى دلالة الدال في مستواها العميق التي تُجسّد حركة انزياح أدبية تجعله متقبلاً لفعل السرقة ، ومن ثمّ يتجه البحث في الدلالات النفسية والذاتية للدال ، لاسيما وقد أذن الخطاب للآخرين بفعل ما ، ونهاهم عن الآخر في قوله بعد العنوان مباشرة :

خذوا كل شيء ولا تسرقوا الشمس منا . (16)

هنا تتحول " الشمس " في الخطاب إلى شيء جديد يقع تحت ملكية الذات المفردة والجمعية (منا) بحيث يفضي تلقائياً إلى حركة " مدافعة " تطلب من المعتدي أن يكفّ عن سرقة " الشمس " . وبهذا تتكشف دلالة الرمز في الدال ، بحيث يمكن توجيهها نحو : (الروح، والنور، والهداية، والضياء، والإيمان، والحب، والحرية).إن حالة مواجهة أو مدافعة بين الذات والآخر يمكن قراءتها في العنوان ، تتسلط بعينها على الخطاب والمحتوى الفني أيضاً . إذ يتجلى الآخر فيها متغولاً على الذات في فعله مستنداً إلى قوته التي تحكيها واو الجماعة الدالة على الكثرة في العنوان (تسرقوا). إنه الفعل التغولي نفسه الذي تشفّ عنه القصيدة صاحبة العنوان في قولها :

ونخشى بأن تلمسوها

فنفقد نحن الضياء

وأنتم تنالون منها الحريق (17)

إنّ حالة المدافعة عن الذات (المفردة والجمعية) وما تملك من حقوق كما تحكيها هذه الأسطر توشك أن تكون، على مستوى الموضوع، ظاهرة عامة في جلّ قصائد الديوان. وإن الأسلوب الحواري بين الذات(أنا)أو(نحن) والآخر (أنتم) يوشك أن يكون ، أيضاً، التقنية الأكثر حضوراً في الخطاب الشعري .

الرومانسية الإيمانية وقضايا المحتوي الفني

تكامل الرؤية :

إننا إذا نظرنا إلى قصائد الديوان على مستوى " الموضوع والمحتوي الفني " ألفيناها نصفها تقريباً يدخل تحت إطار ما يمكن تسميته بدائرة " الأسرة " التي تجمع البنوة والأبوة والأمومة ، بينما يتجول النصف الآخر بين قضايا موضوعية ذات علاقة بالواقع الفلسطيني العام كالاحتلال ، والاعتقال ، والشهداء وحماس. إن هذا التقسيم الثنائي لقضايا الديوان

الموضوعية لا يعني غياب التداخل والتمازج والتفاعل بين القسمين في النص الواحد ، إذ كثيراً ما نجد قضايا القسم الثاني متداخلة في قضايا القسم الأول ، بحيث يفضي أحدهما إلى الآخر ، ويفضي القسمان إلى الهدف الرئيس الذي شخصناه ابتداء " بالرومانسية الإيمانية " التي تتجلى وجدانياً وفكرياً وفنياً في خطابها وتعاملاتها مع قضايا الموضوع .

لقد رأى عدد من شعرائنا المشهورين " الرومانسية " رؤية دنيوية تتصل بالحبيب والطبيعة والذات في تقلّباتها العاطفية غير المنضبطة في كثير من الأحيان ، غير أن التقلبات العاطفية والاهتمامات الوجدانية قد تتجاوز مشاغل الذات المفردة إلى آفاق قومية ووطنية مناهضة للاستعمار ، ترتبط بالثورة والتمرد الرومانسي . إن الرومانسية الدنيوية تحكي الذاتي والوطني والقومي ، ولكنها قلما تمثّلت المستوى " **الإيماني التكاملي** " الذي يجمع إلي جانب الذات والوطن والقوم الترابط الوثيق بين الدنيا والآخرة "، والذي يجعل من " الإيمان والحب في الله " المفجّر الأساس للعاطفة والوجدان والخيال ، بحيث يرى الشاعر السماء قريبة من الأرض ، والآخرة وجلالها تتفوق على الدنيا وزخارفها .

تحققت في خطاب شاعرنا مظاهر بينة من هذه الرومانسية " **التكاملية التصالحية**" ، إذ جعل تحقيق الرضا الرباني له هدفاً أساساً ، يهون أمامه السجن وعذاباته ، وتهون في سبيله الدنيا بما فيها حتى الأبناء فلذات الأكباد ، وفي ذلك تقول الذات راشدة :

حين اتقيت ، سلكت الدرب بالرشد
جاهدت فيك إلهي طائعاً رغباً
ولن أهادن ، فاحفظ فلذة الكبد .(18)

إنه الجهاد والتوكل اللذان يدفعان الذات الضعيفة مادياً إلي رفض المهادنة مع المعتدي رغم وجودها في السجن محاصرة بالتحقيق والتعذيب ، لذا رأيناها تتقلب في برد اليقين، وتعلن تحديها وسخريتها من المحقق فتقول :

لن أوجل
وعذب كيفا تهوى
وعزيمتي نار بها الإيمان يشتعل
وروعي بارد كالطل
وكل وسائل التعذيب لن تجدي
فتيلاً في فمي المقفل .(19)

الطفولة والبنوة :

من الموضوعات المألوفة في الشعر الوجداني القديم والمعاصر على السواء ، حوار الآباء (الشعراء) مع الأبناء في سن الطفولة والصبا بلغة الوجدان غالباً وبلغة العقل والتربية أحياناً ، لا سيما في الوقائع المثيرة للعاطفة ، كوفاة الولد النبيه المحبب إلي القلب فجأة كما في قصيدة "أبي الحسن التهامي"(20)، أو وفاة الزوجة وبقاء طفلها بين يدي والده يتحسس في وجه أبيه صورة أمه بالفطرة وعن غير وعي منه، كما في قصيدة "عبد القادر المازني " الموسومة باسم " في جوارها "(21)، أو فراق الآباء للأبناء لسبب من الأسباب كالسفر ومقتضيات الحياة ، حيث يأخذ الأب الشاعر في تذكر أطفاله ومشاغباتهم ومشاكساتهم التي كانت تملأ عليه حياته فرحاً كما في شعر "عمر بهاء الدين الأميري" ـ مثلاً ـ في قصيدة " أب "(22) حيث يقول :

دمعي الذي كتمته جلداً لما تباكوا عندما ركبوا
حتى إذا ساروا وقد نزعوا من أضلعي قلباً بهم يجب
ألفيتني كالطفل عاطفة فإذا به كالغيث ينسكب

أو فراق الأب لأطفاله قسراً بنفي أو اعتقال ، حيث تأخذ الذات المشاعرة بتحسس مواقع الألم كلما تذكرتهم ، أو كلما جاءوا إلي المعتقل لزيارتها في فترات زمنية متباعدة عادة ، ولكنها تحرص على كتمان معاناتها ، هذا من ناحية ، وحيث تأخذ بأسباب الصبر والتصبّر ، والتسامي والتعالي على الألم ، وتمارس معهم دور " المربي " المحتسب، فينتقي كلماته وتراكيبه بحذر وفق الأهداف المنشودة من ناحية أخرى . ولعل في خطاب شاعرنا كما يتجلى في ديوانه ما يجسّد الحالتين معاً أعني حالة (الألم والتربية). إن " الطفولة والبنوة " توشك أن تتحول بين يدي خطابه إلي " رمز منتج " لموضوعات أخرى ، أو تغدو جسراً تعبر عليه الذات الشاعرة لبثّ رؤيتها وتحديد معالم موقفها . إنها تتخذ في الخطاب شكل الرمز الأساس تلجأ إليه الذات الشاعرة لإنتاج أفكارها داخل إطار الطفولة والبنوة وخارجها . إن الرمز هنا نمط من الإدراك يترفع به الشاعر على التزامات الفكرة المحددة ووظائفها .(23)

إن البنوة في ديوان " لا تسرقوا الشمس " ليست مجرد موضوعاً من موضوعات الرومانسيين ، أو مجرد علامة على عاطفة رومانسية أبوية أو إيمانية ، بل إنها تتعدى ذلك إلي رمز منتج لغيره على مستوى الفكرة والموضوع من ناحية، وعلى مستوى التقنية الفنية الحوارية من ناحية أخرى، بحيث تبدو البنوة والطفولة في الحوار أحياناً أقوى من الأبوة في مواجهة الحياة الظالم أهلها، التي فرقت بين الروحين ، يقول الشاعر لابنته " فاطمة "، التي لم تبلغ سن الخامسة بحسب تاريخ إنتاج القصيدة (1984م) ، لما زارته في معتقله. يقول لها من وراء " الشبك " الذي جعله عنواناً على النص :

على الشبك

مدت أصابعها والقلب يرتجف

يا للصغيرة بات الشوق يعصفها

فتصيح يا أبتي :

صبراً ، يهون الأذى إن يشرف الهدف .(24)

إن الذات الشاعرة تتوقد عاطفة وأبوة وهي تتحسس من وراء الحائل (الشبك) أصابع بنيته الصغيرة ، وهو ما عبّرت عنه الصياغة الوصفية(**القلب يرتجف ــ والدمع ينذرف ــ والشوق يعصفها**). ولكن الذات الشاعرة التي تحمل "**الخاص**" إلى جانب "**العام**" في تكوينها الفكري والنفسي ، تتذكر ضرورة " التوازن " الذي هو جوهر فكرها الدعوي والتربوي ، فتجد أنه لابدّ من التخفي وراء الطفولة الصغير وإنطاقها بما يعتمل في نفس الأبوة من فكر وهدف سام يهون المعتقل أمام تحققه ، ومن ثم قالت الصغيرة مخاطبة الوالد :

صبراً ، يهون الأذى إن يشرف الهدف

هذا الصوت ــ فيما أحسب ــ أكبر من صوت فاطمة الصغيرة ، ابنة السنوات الخمس ، إنه صوت الأبوة الشاعرة التي تُصبّر نفسها من خلال صوت البُنَيّة، وترسل رسالة إلى المتلقي السائر على الدرب لترفع من همته ، وتعلو به على الأذى والسجن والاعتقال. هذا الصوت الشعري "**المتخفي**" يأخذ "**بالتجلي**" والإفصاح عن نفسه في الضفيرة الأخيرة من النص حيث تقول الأبوة السجينة من خلف الشبك أيضاً :

أبنيتي ، كوني على ثقةٍ

بالحق ، بالنصرِ

مهما استبدت ظلمةُ الحلكِ (25)

إن " **التخفي والتجلي** " يبدوان من مقتضيات تقنية الحوار وطبيعته، لا سيما في المسائل التي تختلط فيها " العاطفة بالفعل " و " الألم بالأمل " و " الحاضر بالمستقبل " و " ظلمة السجن بإشراقة النصر ". ومن ثم يتلامس العام " **الدعوي** " بالخاص " الأسري " تلامس الروحين المتحاورين على " الشبك ". إنه تلامس وتحاور، بل تعاشق روحي تربوي بين الأبوة والبنوة ساعة الزيارة، لا يفسده ، دون استطاعة منه، إلا صوت السجان الجلف الفاقد في ذاته لمعاني الأبوة والإنسانية، أو على حدّ قول الخطاب :

على الشبك

كانت تلامس روحها روحي

ويصيحُ جلف من وراء الظهر مسترقاً

ختمت زيارتكم هيا لتفترقا .(26)

يبدو في هذه الأسطر أن السجان لم يكن يبصر أو يدرك هذا المشهد الإنساني الحيوي بين البنية وأبيها ، إذ كيف له أن يرى التعاشق الروحي وهو يمارس العدوان لا على الذات السجينة وحسب ، بل على الطفولة البريئة أيضاً . إن روح " الأبوة " أقوى من صوت العدوان الذي يمثله السجان وطلبه بالافتراق ، لأن الأرواح في ائتلافها الإيماني والأسرى تتجاوز واقع الجاذبية الأرضية وحالات العدوان ، ومن ثم جاء خطاب الذات رافضاً مستنكراً بقوة وإيجاز :

هيهات ...(27)

هيهات أن يحدث الافتراق الروحي ، أو الانفصال الإيماني بين الأبوة وفلذة الكبد ، البنية فاطمة هنا ، فاطمة رمز الطفولة الفلسطينية الممتحنة والمعذّبة .

قلنا إننا مع خطاب الذات الشاعرة أمام طفولة منتجة ، ولمام تقنية تجمع بين " التخفي والتجلي " ، تغني " الحوار " وتثريه ، وتسمح للذات بالتنقل بين الخاص الذاتي والعام الدعوي . ومن ثم تكبر البنية التي كانت قبل قليل " تقفز كالعصفورة انحطت على شَرَك " ، وتخبر أباها بما تحسّ من نمو وكبر ، قائلة :

قد كبرنا يا أبي ،

...

برغم القيد ، والفقد كبرنا

وحلمنا مثل كل الناس

أن ترعى خطانا

أن تلثم فانا

وحلمنا أن تصبَّ النور صباً في رؤانا(28)

أحلام مشروعة ، ليس لقضبان الحديد ، وقيود السجان سلطان عليها ، أحلام تعبر عن حاجة البنوة للأبوة ، حاجتها إلي " الرعاية والتقبيل والحنان والهداية والدفء ، والتربية " ، وهذه الواجبات بعض من وظائف الأبوة الحرة الطليقة عادة .إن الأحلام هنا هي نوع من الإدراك المتنامي لدى الطفولة . وليست مجرد أحلام منام تنتهي باليقظة وملامسة الواقع ، لأن " الكبر " الذي يعبر عنه الخطاب، أيضاً، يتجاوز العمر أو السن ويتجاوز البدن . يتجاوزهما معاً إلي الروح والإيمان والنور الذي يصب في الرؤى صباً . لكن القيد والفقد لم يمنع تحققها في البنوة التي تخبر بضمير الجمع عن كبرها " قد كبرنا "، لذا فنحن أمام كبر حقيقي، عتمّ على الخطاب في أول النص وجلاه في نهايته. ومن ثم تقول البنيّة مخبرة أباها عن ماهية هذا الكبر بأنه روحي إيماني :

قد كبرنا وتعلمنا الصلاة

وحفظنا بعض آيات الكتاب

وبدأنا منذ تعلمنا الحساب

نحسب الأيام ، نصغي

كلما دقّ باب . (29)

إنه كبر في الإيمان والالتزام ، وفي إدراك حقيقة الزمن وحسبة الأيام، والتفاعل العاطفي مع الآمال والتوقعات. لقد حافظ الخطاب على حالة التوازن المطلوبة رغم جيشان العاطفة وغليان الوجدان، اللذان أحيطا بالصلاة وآيات الكتاب. إن الأمل و التوقع يلتقيان هنا بالتوكل على الله (في الصلاة وحفظ القرآن)، وبثقل الزمن وحسبة الأيام ، بانتظار خروج الأب من معتقله، إلى عالم الفطرة والطفولة الحالمة بالأبوة التي تراها في حركة الأيام والأشياء (كلما دقّ باب). إننا في ظلال رومانسية تصالحية ، تتحول بالحزن والفَقْد والألم والحرمان إلى دوائر الإيمان السامقة بحيث يذوب الألم والفقد والحرمان في الصلاة ، ويتلاشى العذاب في رحاب آيات الكتاب والرضا الرباني ، وتشرق عزّمات الأمل ، ويصبح الأذى عذباً مستساغا في سبيل حياة عزيزة، حيث يقول الشاعر مجيبا على كلام بنيته:

حبّةَ القلب ويا نور العين

إن درب العز مفروش بأنّات الجراح

بالأذى العذب ، بأشواق الطريق

...

بالمعاناة التي تستولد العزم وتحيي

نفحة الإيمان في ميت القلوب .(30)

وقد تتجه الذات الشاعرة في حركتها داخل دائرة البنوة والأسرة وجهة أخرى مغايرة قليلاً للقائها " بفاطمة " على "الشبك" ، ومغايرة لرسالة الأبناء ذات البعدين : "**الحواري والإخباري**"عن النمو والكبر في قصيدة " **عام دراسي جديد** " ، وذلك حين تصاب الذات بفَقْد أكبر أبنائها (**أحمد**) الذي استشهد غرقًا صيف 1990م في بحر غزة المحتل ، حيث استأثرت الذات الشاعرة بالخطاب كله في مواجهة هذا المشهد الحزين ، سواء حين حادث "أحمد" نفسه ، أو حين خاطب إخوان "أحمد" وأمه وجدّته . في هذا المشهد وقف الجميع موقف المتلقي المصغي لكلام الذات (الأبوة). يصغون لوجيب قلبها ونبض عاطفتها المتدفق .

في النص المعَنْون " **بأحمد** " يكتسي الخطاب نغماً رومانسياً حزيناً يكشف عن فيض عاطفة دفاقة تغالب الألم والحزن ، وتحفظ للفطرة البشرية حقها في البكاء والحزن في مثل هذه المواقف الصعبة ، لكن بتوازن إيماني خلاق خال من التجديف والاعتراض وشطحات الخيال الرومانسي المجانب أحياناً لخصيصة التوازن في حالة الفَقْد والرثاء .

أخبرنا من كانوا مع الشاعر في معتقله أنّ خبر وفاته ابنه " أحمد " قد جاءه أثناء تأديته محاضرة أو درساً لإخوانه المعتقلين كعادته اليومية التي تحتوي على ثلاثة دروس وتجمع بين: (القرآن والسنة والسيرة وفقه الحركة وغير ذلك من العلوم)، فقال للحضور : إنا لله وإنا إليه راجعون، ولا حول ولا قوة إلا بالله ، نكمل إن شاء الله الدرس ، ونتلقى عزاءكم بعد الانتهاء، بارك الله فيكم . هذا الخبر ، وتلك الروح الصابرة المحتسبة ، يزكيها الخطاب الشعري في إحدى ضفائر النص، حيث تخاطب الذات ولدها الأخر " عبد الرحمن " قائلة :

ويا عبدُ هذا قضاء الإله
فلسنا ندين لرب سواه
ولسنا نضج بشيء قضاه ولن نستعيض من
الصبر سلوى
ولن نستعين بغير الصلاة .(31)

إن هذا التصبّر والاستسلام للقضاء لا يتناقض وحالة الإحساس بألم الفَقْد للابن البكر ، لأن ألم الفقد جزء من جبلة النفس الإنسانية ، فكيف يكون الأمر حين تجتمع هذه الجبلة مع النفس الحساسة المفرطة في حساسيتها إزاء المسئولية التي تتحملها لا نحو الأبناء فحسب ، بل نحو الأمة والدين أيضاً . ولعل مما يزيد الألم حرقة ، والحزن حدّة ، وهو ما عبر عنه مفتتح النص " باختلاط الصور واحتراقها " (32) في رؤية الذات الشاعرة للموت وقد اختطفت ولدها الأكبر وهي عاجزة عن أداء واجباتها إزائه :

حبيبي : أهذا أنت يخذلني العزاء
غرقتَ ، ولم أمدد إليك يداً
ومتّ ، ولم أدفع فداك فداً
وغُسّلت لم أحضر
ولم تلثم شفتاي ثغرك
ودفنت لم أبصر
ولم أوسدك قبرك
نموت كنبتة الصحراء
هل أبكيك .. يحرقني البكاء
هل أنساك .. ينساني الهواء .(33)

إن ما يضاعف ألم الذات ليس الفقد في حدّ ذاته ، وإن كان الفقد مؤلماً بطبيعته (يحرقني البكاء) ، وإنما حدوث الفقْد دون أن تتمكن الأبوة " المعتقلة " من القيام بواجبات الابن الشهيد أثناء الغرق بالإنقاذ ، وهي الماهرة في فن السباحة والعوم والإنقاذ، أو بتقبل العزاء والتغسيل

والتوسيد والدفن بعد الغرق والاستشهاد ، فضلاً عن أهمية " التوديع والتقبيل " وهو ما يعرف بنظرة الوداع الأخيرة . ولعل في اللازمة المتكررة أربع مرات في الدفقة الأولى من القصيدة الطويلة تسبياً " **نموت كنبتة الصحراء** " . ما يجسد هذا الإحساس المؤلم بالوحدة والفراق بسبب الاعتقال ، لا للذات المصابة هنا ، بل لمجموع الذوات الفلسطينية الأسيرة والمعتقلة، التي تعاني من مثل هذه الحالة ، المعبّر عنها بضمير الجمع في قوله " **نموت** " . بل، ربما، يكون من الممكن أو المجدي أن نتوسع في قراءة الضمير ليشمل الإنسان كل الإنسان، حيث يمثّل الموت في (الدنيا / دار الغربة) كموت نبتة في الصحراء وحيدة تعاني من الغربة والضآلة في هذا الكون الرباني الفسيح المعبَّر عنه في الخطاب المتكرر هنا "**بالصحراء** ".

إنّ الطفولة والبنوة تحولت بين يدي الخطاب إلي رمز منتج لكثير من الموضوعات والدلالات التي تواجه الذات الشاعرة ، بل والذات الفلسطينية عامة ، كما تَجسّد هذا في حالة " الفقْد " آنفة الذكر ؛ أو حالة " انعدام القدرة " على القيام بواجبات البنوة في حالتي : **الحياة والوفاة** . وتلكم من مآسي الذات، والشعب الفلسطيني عامة، بسبب الغربة أو الاعتقال، اللذين زرعهما الاحتلال والاستيطان الصهيوني .

إن نقل الإحساس المضني (**بالفقد والمسئولية**) اتجه بالذات الشاعرة فنياً وموضوعياً في النص باتجاهين : **الأول** مخاطبة من تبقى من الأبناء واحداً بعد الآخر كل باسمه ، إضافة إلي الوالدة والجدّة . والآخر إشراك إخوان وأخوات " أحمد " في مسئولية مواجهة الحدث الجلل والتفاعل معه بعد وقوعه كما ينبغي التفاعل ، فيخاطب الشاعر الأب ولده " **طارق** "(34) الابن التالي في السن لأحمد ، في الزيارة التالية زمنياً لغرق الأخير واستشهاده ، وكانت الذات قد اعتادت رؤيتها في الزيارة معاً :

أطارقُ هذا أنت وحدك

جئت وحدك ؟ أين أحمد ، أين أحمد ؟(35)

إنه ، ولا شك ، تساؤل الذات العارفة العالمة، أو قل تساؤل الأبوة الصادقة وقد غلبتها العاطفة، وأفقدها التذكُّر شيئاً من التوازن، ولكنه قد لا يبلغ درجة الاعتراض على القدر، وإن تكرر التساؤل:(أين أحمد ، أين أحمد ؟)، لأنه لا يتجاوز حالة الهيجان العاطفي والتذكر الذي أثارهما اللقاء المعبَّر عنه بقوله :

طارق .. هيّجْت قلبي (36)

وحين خاطب " **فاطمة** " بنيته الكبرى التي اعتادت من قبل أن تشكو لأبيها مشاكسات " أحمد " لها ، وهي الشكوى المحببة للآباء والأمهات، وإنْ تضمنت بعض الخناقات المدهبة للراحة ، الباقية في العمق ، في الرؤية الأبوية، دليل حياة وحيوية في الأسرة ، يقول لها متذكراً :

أفاطمُ جئت لا تشتكين

من اليوم لا تشتكين (37)

إنه التذكر الذي يلقي ببعض العتب على البنية الرقيقة، التي لم تكن تدرك بحكم الصغر قيمة وجود شقيقها "أحمد" : " من اليوم لا تشتكين ؟ " وهو مشهد في داخل الذات يفوق قدرة الخطاب وقدرات البنية . وحين خاطب " **عائشة** " بُنيته الصغرى التي كانت تحتمي "بأحمد" من إساءات الصبية الصغار سألها قائلاً :

بمن تحتمين ؟

وإن أغضبوك فهل تصرخين ؟

سأحضر أحمد . (38)

وتستكمل الذات مناوراتها في إنتاج الدلالة وتشقيق المعاني بالانعطاف نحو أم الأولاد وجدتهم قائلة :

أحمد يا ابن جدتك الأثير

وطفلها الفرد المدلل

كنت العزاء لها وللسلوان جدول

كانت تحسّ أباك في عينيك في الشعر المرجل .

أما الآن فأنت تغيب عن عينيها بالغرق ، كما غاب عنها أبوك في المعتقل ، فيا :

لهفي عليها الآن من ثكلى

وإن كنت المصاب وكنت أثكل (39)

إنه إذا كانت الجدة " الثكلى " تعاني فراق الولد بالاعتقال ، وفراق الحفيد بالغرق والفقد، إضافة إلي ما تقاسيه من ضعف في البدن تدركه الذات الشاعرة بالطبع وتعبر عنه بعبارة " **التلهف والتحسب** "(لهفي عليها الآن من ثكلى) ، فإن مساحة الحزن التي تسكن ، عادة ،الأم ربما تكون أوسع وأشد وطأة على النفس ، فهي كالجدة والأب تعاني الحالة نفسها (فقْد الولد البكر وغياب الزوج) ، ولكن تزيد عليهما بطبيعة الأمومة المسكونة بالعاطفة من ناحية ، وبالضعف الذاتي في مواجهة مثل هذه الأحداث من ناحية أخرى، ولعل هذا ما جعل خطاب الشاعر لها متميزاً عن خطابه لأبنائه ولأمه ، إذ جلله بدعوات عريضة ومتعددة للصبر والاحتساب فقال :

هل تذكرين مساحة الحزن

لا يعدل الأحباب إلا أجرهم عند الإله

فتجلدي وتصبري الصبر الجميل

وإلى الصلاة .. إلى الصلاة .. إلى الصلاة . (40)

.كان شاعرنا سباحا ماهرا عشق البحر ولازمه منذ نعومة أظافره كما تفيد سيرة حياته ، وكما يخبرنا من عرفوه ، وهو ما يؤكد معرفتنا به ، ومن ثم كان مستغرباً دهشاً بما فعله البحر بولده متنكر للصداقة الحمية الطويلة القائمة بينهما منذ زمن، والتي بلغت درجة العشق والغرام ، أو على حدّ قوله معاتباً مستنكراً ومعرّضاً ملمحاً :

عشقتك يا بحر طفلاً وكهلاً

عشقتك يا بحر ماءً ورملاً

ما خفت منك وما رهبتك

إذ أبادلك الغرام

هل يغدر العشّاق ؟

هل يجتاحهم غول انتقام ؟ .(41)

الذات الشاعرة (الثكلى) المحاورة للبحر ، المتحدة فيه عشقاً وحباً ، توشك أن لا تصدق ما حدث ، إذ في عرفها أن العشاق لا يغدر أحدهم بالآخر . كانت الذات مخلصة في عشقها ، فما بال البحر يغدر ويتنكب لعهد الغرام والحب ؟! ما باله ينقضّ على فلذة الكبد خطفاً ؟ فيقع منه ما يقع من الاحتلال من عدوان وقتل . إنّ أمراً ما قد طرأ على طبيعة البحر فأفسدها وغيرها وجعلها تتناسى العشق والغرام السالفين ، ومن ثمّ جاء تساؤل الذات يتفجر ألماً وكشفاً للواقع معاً حيث يقول :

أنا لا أصدق ما فعلت .. وأنت أنتْ

هل دنسوك ؟ وسمموك ؟ وجندوك ؟

هل غيروا وجه المحب ، هل غيروا اسمك صار " يام "

هل علموك الغدر ؟ نقض العهد ؟

تحريف الكلام . (42)

إن البحر الذي اختطفت " فلذة الكبد " غدراً ، ليس هو البحر **العربي** الذي بادل الذات الشاعرة العشق والغرام ، إنه " اليام " البحر **العبراني** . البحر الذي غُيرت طباعه وصفاته وصار عميلاً مجنداً في خدمة الاحتلال ، متصفاً بصفاته من (الغدر ونقض العهد وتحريف الكلام) . هكذا يتنقل الخطاب في مواجهة مشكلة فقد " أحمد " من دائرة البنوة والحياة الأسرية بعد أن أطال الحديث فيها إلى دائرة موضوعية أخرى هي دائرة الاحتلال وتحميله مسئولية فقْد الأبناء وإفساد طبائع الأشياء والموجودات . والبحر هنا نموذج لهذا الإفساد الرهيب الذي يجتال الطبيعة والفطرة المسالمة ، ليحل محلها جبلة عدوانية غادرة . لقد حكت الشعرية ما تود حكيه مما يتجول في خاطرها ويجسد رؤيتها بطرق فنية تخلو من الخطابة والتقرير .

وتواصل الذات الشاعرة تنقلها بين " **الخاص والعام** " عبر البنوة المنتجة لغيرها من الموضوعات ، لاسيما تلك التي لها علاقة بحياة الشاعر الجهادية المقاومة، فتذكر الانتفاضة الأولى 1989م التي جرح فيها "أحمد" جراء إلقائه الحجارة على جنود الاحتلال كغيره من الصبية الفلسطينين، الذين اعتادوا مقاومة المحتل بما توفر لهم من الحجارة دون خوف أو رهبة، فتقول في النص نفسه :

كم حزن وكم فرح مجنح

إذ أنت تخبرني

بأنك قد جرحت وسوف تجرح

إني نذرتك للإله مجاهداً

فليَ النصيب . (43)

وتختم الذات الشاعرة النص الطويل " **بتوحّد صوفي** " و " **مناجاة دعويّة** " . وأعني **بالتوحد الصوفي** هنا تمازج الأبوة والبنوة تمازجاً يتأبى على الانفصال ويتعالى على الغياب والنسيان. حيث يقول:

أنت الذكي .. . بخاطري أنى تغيب

أنت الجريء .. . بخاطري أنى تغيب

أنت التقي . .. بخاطري أنى تغيب

هل يقدر الأحباب أن يتفرقوا ؟

هل يقدر الأحباب أن يتمزقوا ؟(44)

إن حالة التكرار(على مستوى الأسلوب) تُزكي هذا التمازج وذلك التوحد الصوفي بين الأبوة والبنوة ، أو بين الذات والموضوع ، ويعزز الاستفهام الإنكاري في السطرين الأخيرين تلك المعاني المستهدفة، بل إن البناء الأسلوبي يكاد يكون قائماً في النص كله على التساؤل الأدبي المنزاح عن طبيعة التساؤل الحقيقي المستخبِر عن الإجابة . إن التكرار والاستفهام والحوار من السمات الأسلوبية ذات الحضور الواسع في الخطاب ، التي ربما تكون في حاجة لدراسة مستقلة . أما " **المناجاة الدعوية** " فإني أعني بها ، عودة الذات من ساحات الحزن والألم الواسعتين بسبب الفقد ، وعدم القدرة على أداء واجب المسئولية بسبب الاعتقال ، إلى الله تلَح على عظمته بالدعاء أن يحقق لها الأماني . ومن المعلوم أن في الدعاء تفريج للهم وتعويض عن الفقْد ، ووصل للضعف البشري بالقدرة الإلهية العليا ، ومن ثمّ كان طبيعياً في الرومانسية الإيمانية أن تختم المواقف المؤلمة الحزينة بالعودة إلى الله والاستغاثة بقدرته :

يا ربّ قلبي دامع

يا ربّ جابراً قلبي الملوّع

يا ربّ حزني واسع

لكنّما رحماك أوسع (45)

هكذا تبقى الرومانسية الإيمانية حاضرة في الخطاب ما حضر الحزن والألم ، أو شعرت الذات بثقل الفقد ، أو حتى حين تذهب إلي متابعة طفولة الأبناء ونموهم من داخل المعتقل. إن دائرة البنوة تحتل مساحة واسعة من الديوان على صغر حجمه ، وهي عند شاعرنا بنوة منتجة لغيرها من الموضوعات والدلالات. إنها البنوة " **الرمز** " الحافل بالمعاني والدلالات. ومن ثمّ لم يأت حديث الشاعر فيها حديثاً وجدانياً خالصاً ، إذْ استضاف إلي رحاب الوجدان " الإدراك والفهم "، واستضاف إلي ساحات البنوة موضوعات وقضايا إيمانية ودعوية ووطنية، وهذا يشهد على التمازج والتداخل في بنية المحتوي الفني للنصوص من ناحية، ويشهد للذات الشاعرة باهتماماتها الإسلامية والوطنية ، حتى حين تنشغل بهمومها الخاصة ذات البعد الأسري ، وهذا في حدّ ذاته يكشف عن حالة من التمازج والتوحد بين الذات الشاعرة وبين الشاعر في حياته خارج شعره، وبين الشاعر وقضايا الوطن الأخرى.

لقد شغلت وجدان الشاعر أسرته ، في الوقت الذي لم تشغله في الحياة عن دينه ودعوته وحركته مع الشباب تربية وإعداداً وتنظيماً ، ولعل في هذه الدفقات الوجدانية العارمة في خطابه الشعري ما يعوض بعض الشيء ذاك الانشغال الحياتي عن الأسرة ، إذا علمنا أنه قضى جلّ حياته بعد تخرجه طبيًا في عام 1975م في السجون والمعتقلات ، أو في رحاب المساجد متنقلاً من محاضرة إلى أخرى ، ومن مجموعة من الشباب إلى ثانية وثالثة ، وهكذا دواليك ، فضلاً عما تقتضيه القيادة الإدارية في مكتب الدعوة والإرشاد ، أو المكتب السياسي لحماس من وقت وجهد. لقد انشغل شاعرنا عن أبنائه وبيته بالدعوة إلى دينه ، وكان كثيراً ما يتحدث عن قلة الأوقات وكثرة الواجبات متأسياً بما كان يقوله "**حسن البنا**" رحمه الله . لذا فإنا ننظر إلي هذا الفيض الوجداني تجاه الأبناء الذي شغل نصف قصائد الديوان تقريباً على أنه فيض عن هذا الانشغال ، أو تعويض عنه .

لم يجلس شاعرنا وقتاً طويلاً بين يدي أمة التي عشقها حبًا وتبجيلاً لذا نجده يُفرد لها قصيدة مستقلة في عام 1991م ، وهي السنة الأخيرة من محكوميته بعنوان " **شوق إليها** " . حيث يسلك فيها طريق الرومانسيين في معالجة الشوق ومخاطبة الطيف ومقاساة الشجن، فيقول:

عبثًا أحاول

مسكَ هذا الطيف، أسبحُ في شجوني

طيف يمرّ بخاطري يقظًا

فأهرب من سجوني

طيف يشدّ نياط قلبي

ليس يغرب عن عيوني

طيف يصب العزم ملء الروحِ

يمنحني يقيني (46)

إنه طيف مثير للشجن ، بل إنه طيف حيوي معطاء ، يملء الروح عزما ، ويمنح النفس يقينا ، ووجودا وصمودا . إنه يذكّرنا بطيف " سميرة " في قصائد "**محمود سامي البارودي**" ذات النغمة الوجدانية الحزينة ، لذا تعلن الذات أنها لن تحاول كبْت هذا الشوق اللذيذ المعطاء ، الذي يثيره في نفسها طيف أمه في ديار الغربة واليتم :

لا .. لن أحاول كبت هذا الشوق

يمنحني وجودي

حملتك في ديار الغربة

وكنت الحمل ، كنت الزاد والرغبة (47)

لقد كانت أمه سبب وجوده في الحياة ابتداء ، وكانت مصدر قوته ومنبع عزيمته انتهاء ، حملها في قلبه ثورة وأغنية ربيعية ، وإعصارا يقاوم الريح الصليبية ، ونورا لا ينطفئ ، ورضوانا يعيش له تائقا لهفا ، حاضرا ومستقبلا ، حيث يقول :

أمي

إليك حملت آهاتي

وفيك شغلت أوقاتي

وطيفك يشغل الحاضر

فأنت الأمس و الحاضر

وأنت مناي في مستقبلي الآتي (48)

تلكم أمه في شعره ووجدانه ، التي غادرها شهيداً وهي في سن متقدمة ، غير أنها ما زالت تمنحه الرضا الذي كان يطلب ، صابرة محتسبة ، ولا نزكيها على الله . إن صورة أمه في خطابه تبدو ذات بعدين متداخلين معا، **الأول** يحكي صورة الأم كما تحدث عنها القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، إذ حثّ الأبناء على طاعتها ونقش صورتها في أنفسهم . **والآخر** يحكي صورة الأم التي تستدعي صورة الوطن والأرض في بعض أبعادها الدلالية الممكنة، ومن ثمّ جاء التعبير عنها " **بالأمس والحاضر والمستقبل**" ، وهذا القول يتفق وطبيعة الخطاب العامة في تنقله من "الخاص" إلى "العام".

كان شاعرنا يرحمه الله أخ لأخوة ستة هم " **محمد ومحمود ويوسف وحسن(49) وسعيد وحسين** " غير الأخوات. وكان لهم بمثابة الأب بعد وفاة والده يرحمه الله ، فكان بهم و

بأخواتهم رحيما برا ، ولجمعهم محبا مخلصا ، ولكن"حسين الذي ابتلي مثله بالسجن ، ظفـر ببعض الخصوصية والعاطفة المتميزة من الشاعر الشقيق ، إذ أفرده بقصيدة اسمها " حسين " ، ربما لصغر سنه حين اعتقاله، وربما لأنه شعر أنه كان سببا فيما لحق أخاه من كسر لساقه واعتقال وتعذيب، كان ذلك في عام 1988 م، حيث اجتمعا في زنزانــة التحقيـق ، و ســيما العذاب والتنكيل كل واحد منهما أمام الآخر ، وطُلب من أحدهما أن يعترف على الآخر، فلم يظفر المحقق من أحدهما بكلمة واحدة تشبع غروره و عدوانه ، وفي ذلك يقول الشاعر:

حسين .. نعم يا حسين .. كنا معا
جرينا معا .. ضربنا معا
سجنا معا .. سئلنا معا
وحين اكتويت بنار العذاب
تئن بنفحه مني العظام
وأحرم منها هدوء المنام
وتسهر موثقا كفيك
مشدودا إلى الحائط
وأسهر بالليل .. قيدك قيدي
وتصمد .. أصمد .. لا فرق
كنا معا .

الشاعر الرومانسي المجدول بالحب والوجد لا يشغله البدن و الجسد ، وإنما تمتلكه الـروح و سبحاتها التي تتجاوز المادة والقيود والحدود ، فإذا انضاف إلى الحب إيمان المتصوف الزاهد المبتهل ، كانت إشراقات الروح أكثر نورا و إضاءة ، وأقرب إلى الحبيـب ممـا يظـن أو يحتسب المحبون الرومانسيون . يقول:

وما بين سجني وسجنك
تسافرُ روحي إليك
تحوم حول السرير
تدخل عبر الجراح
تدور مع الدم عبر الوريد
...
لترجع روحا كما بدأنا
لنكشف بعد عناء السنين
بأنّا وهمنا

يوم ظننا بأنّا افترقنا(50)

إنه الحب الأخوي القائم على الدم والإيمان والتربية الإخوانية معا، إذ تجري الأخوة الحقيقية في العروق حيث يجري الدم الذي يمد الحياة بالتوقد و الحيوية . إنهـا روح طوافـة ، روح معرفة و كَشف ، تزيل الظن والزيف ، وتجمع الأخوين المحبين في روح واحدة . إنها الروح التي تتحدى عناء السنين ، وقسوة التحقيق ،وقتامة السجن والاعتقال .

استعذاب الألم :

إن من مظاهر الشعر الوجداني قديما وحديثا استعذاب الألم أو على حد قول "أحمد شوقي" على لسان الأموي " شيطان قيس " في مسرحية " مجنون ليلى " ممجداً الألم ومخاطبا " قيس" وهو يحتضر على قبر" ليلى":

تفردت بالألم العبقري وأنبغ في ما في الحياة الألم(51)

إذ يبدو أن الوجدانيين يشعرون بأنفسهم ، وبأنهم أحياء حين يعتريهم ألم الشـوق و الحـب ، وحين يأخذ الوجد منهم كل مأخذ ، لذا يستعذبونه ولا يفرون منه، وخير مثال على ذلك هـو حال مجنون ليلى في شعره و سيرته ، وحال الرومانسيين المعاصرين في أشعارهم أيضا . إن روح الوجدانيين الرومانسيين في استعذاب الألم حاضرة بشكل مكثف في خطاب شـاعرنا و قصائده و صوره، غير أنه كان يتجاوز منطقهم الذي يتوقف عند استعذابه ؛ إلى استيلاد الأمل من رحمه ، وبناء المستقبل من لبنات أنّات العذاب ومن ذلك قولـه مخاطبـاً شـقيقة ، بـل والمتلقين :

لا بأس بالكسر .. بالموت
نصنع بالموت فجر الغد
ومن زنزانة في السجن أو وجع بمستشفى
ستولد فرصة العتقِ
وعبر جراحنا ، وقوافل الشهداء في الساحة
ستزهر زهرة الحقِّ . (52)

إن استعذاب الألم في خطاب شاعرنا لا يكون لذات الألم استجابة لتباريح الحب و الشـوق ، وإنما هو استعذاب الشيء لغيره ، للعزة والكرامة والحرية والعتق ، للمستقبل . ومن ثمّ جاءت هذه الضفيرة مبنية على مستوى الصياغة والأسلوب علـى ثنائيـة (الحاضـر والمسـتقبل). الحاضر المسكون (بالكسر والموت والسجن والوجع والجراح)، والمستقبل المفعـم بالأمـل (الفجر والعتق والإزهار). وتؤكد الصـياغة علـى ولادة (الأمـل/المسـتقبل) مـن رحـم

(الألم/الحاضر) من خلال أفعال الاستقبال (ستولد، ستزهر) إضافة إلى (تصنع)، وعليه يمكن تصور حركة الحدث ونتائجه في التراكيب على النحو التالي:

الكسر + الموت = (التضحية) = الغد المشرق .

السجن + المستشفى= (الصبر الجميل) = الحرية والانعتاق .

الجراح + الشهادة = (إهراق الدم) = استعادة الحق المغتصب.

ثمّ إن الذات المتحركة في التراكيب بين الحاضر والمستقبل هي ذات جمعية تتجاوز الذات الشاعرة إلى الذات الإخونية ، أو الذات الجمعية الفلسطينية. إن الذات الشاعرة هنا تبدو أكبر من الذات الرومانسية التي تتحدث بضمير الإفراد غالبا. ولكن من عادة الذات الدعوية التربوية أن تتحدث بضمير الجمع، اعترافا منها بأن التغيير وتحقيق النصر لا يكون إلا بالجماعة والعمل التنظيمي، الذي تراه فريضة شرعية وضرورة بشرية. ومن ثمّ لا نبالغ إذا قلنا إننا هنا أمام رومانسية إيمانية ذات مذاق خاص وفريد .

هذه الروح الرومانسية المتفرّدة في هذا الباب تدفع بالذات الشاعرة في نص آخر إلى تحدي رجل التحقيق والبطش وإلى السخرية من أشكال العذاب التي صبها المجرم على الجسد، معدداً لها واحدا واحدا ، معلناً أن كل البطش، وإنْ عظم واشتد، لن يصل إلى الروح التي تعلقت برضوان الله جلّ في علاه ، حيث يقول :

ويمضي الليل ، هيا دونكم جسدي

وهات القيد ، مزق معصمي الأجذل

وصبّ الثلج ، في كانون ، في صدري

فإنّ القلب كالمرجل (53)

حرارة الإيمان تجعل " القلب كالمرجل " في شهر كانون المتميز بقسوة برده ، لاسيما إذاً انضاف إليه ماء الثلج الذي يصبه المحقق على البدن شبه العاري إلا مما يستر العورة المغلّظة . إن السجن عند النفس المؤمنة ليس إلا قيداً على البدن فحسب ، أما الروح فتبقى حرة طليقة تسبح في ملكوت الله ورضوانه، وتكتسب عبر الفضل الإلهي قدرات تتجاوز الواقع الفيزيائي (هنا القيد والعذاب وصقيع شهر كانون وبرده) . إن صيغة "التقابل" التي تسكن الصياغة هنا تتحرك في اتجاهين: **الأول مادي** ، بين الذات السجينة والمحقق، وتكون الغلبة فيها للمحقق إذ يقدر على (التقييد والتمزيق وصبّ الثلج والتعذيب المادي بشكل عام). **والآخر روحي** تنتصر فيه (الذات السجينة أو الذات الشاعرة) على فعل المحقق وأدوات بطشه ببقاء القلب في حالة توقد واشتعال إيماني (إن القلب كالمرجل).

ويأخذ استعذاب الألم أشكالاً أخرى في خطاب الشاعر من خلال حديثة عن الشهادة والاستشهاديين الذين مثّلوا ظاهرة حيوية في مدافعة الفلسطينيين للاحتلال في الفترة الأخيرة

من الانتفاضة الأولى، التي شكلت فيها أعمال " **يحيى عياش** " يرحمه الله ، معلماً بارزاً ، ثم جاءت الردود الثأرية المزلزلة للمجتمع الإسرائيلي من داخله معلماً ثانياً وكبيراً . ويومها كان شاعرنا فيما أحسب في مركز القيادة والتوجيه كما تخبرنا بذلك التحقيقات التي تلت اعتقاله في سجن السلطة على إثر مؤتمر شرم الشيخ الأول 1996م ، الذي حضره الرئيس **الأمريكي "كلنتون"** ، ورئيس وزراء الكيان الصهيوني ، وقادة فلسطينيون وعرب ، ويومها وصف البيان الختامي العمليات الاستشهادية بالإرهاب . وقيل بعدها إن " كلينتون " نفسه طلب من رئيس السلطة الفلسطينية اعتقال **المقادمة** .

قلنا إن استعذاب الألم أخذ أشكالاً جديدة مغايرة لما هو معهود عند الشعراء الرومانسيين من خلال مزجه بالشهادة، التي هي أمنية كل المجاهدين في سبيل الله . الشهادة التي تحظى في الخطاب الإسلامي بمكانة الذروة من الإيمان . لقد صورت الشاعرية المتوقدة هذه الحالة وتلك الظاهرة ، فقالت في الشهيد الذي فجر نفسه في أعداء وطنه ودينه وأمته :

وتبسم

أشعل النور وسافر

وغدت أشلاؤه لما تناثر

لقوافل الشهداء منائر

قذف النار جحيماً في قلوب لا تلين

ورمى النور ضياء في قلوب العاشقين .(54)

هكذا هي الشهادة في الخطاب القرآني ، وفي خطاب الشاعر ، إنها حياة ونور وضياء لمن يعشقون النور والحياة الكريمة ، ونار وجحيم على القساة الغلاظ المعتدين . إنها صورة من صورة الألم العذب الزلال تتقدم إليه الذات الاستشهادية وقد اكتست حالة الرضا واليقين ، وهذا أيضاً شكل إضافي من أشكال الانزياح عن الرومانسية الدنيوية المألوفة في الأدب المعاصر .

إنه لا غرابة ، فيما أحسب ، أن تمتزج الرومانسية الإيمانية بالاستشهاد في سبيل الله ، أو أن تكون الشهادة إحدى مرتكزاتها الأساس ، ما دام مصدر الوجد والحب رباني أخروي ، ينادي بعزة المسلم وكرامته ، ويطلب منه أن يتجاوز حالة الأنانية والدنيا التي وقف عندها الرومانسيون . إن العمل من أجل الآخرين والتضحية في سبيل الدين والكرامة ، تمثّل حقيقة الإيثار التي نادى بها الدين الإسلامي وآمنت بها الذات الشاعر ، فقالت:

أنا للجنة أحيا ، يا إلهي

في سبيل الحق فاقبضني شهيداً

واجعل الأشلاء مني معبراً

للعز الجيل الجديد . (55)

إن التضحية في سبيل الآخرين ، أو في سبيل المعرفة من المعاني التي أكثر الشعراء الوجدانيون الحديث عنها كما يقول الدكتور "القط" (56)، ولكن أحاديثهم لا تبلغ مبلغ حديث شاعرنا في الشهادة والاستشهاديين حيث يتجاوز الشهيد مفهوم الشمعة التي تحترق من أجل الآخرين ، وهي صورة رومانسية معنوية مألوفة ، إلي صورة الفعل الواقعي الحي الدالي من التهويمات الرومانسية الدنيوية ذات الدعاية العريضة والضجيج اللفظي في الحب والتضحية من أجل الآخرين . إنه يجدر بنا أن نقف عند هذه الصورة النابضة بالحياة والنماء والتضحية التي يقذف بها الشهيد في قلوب الآخرين من الأحياء بعد استشهاده :

ضغط الزّر وفجّر

وتفجّر

وتناثر

في انشطارٍ لا نهائيٍّ تكاثر

في قلوب الناس ألقى خصبَه

بعد إذلال لأحفاد الإباء

في زنازين " الشباك " . 057)

إنه " التكاثر " اللانهائي للحياة . إنه الخصب الذي تحيا به القلوب ، التي قاست ذل الاحتلال وزنازين " الشباك " ، إن إحياء القلوب في المفهوم الإيماني الاستشهادي أولى من إحياء الأرض ، أو قل يأتي في الرتبة قبل إحياء الأرض وإقامة العمران ، وبعبارة أخرى قبل الاقتصاد والبني التحتية التي يتشدق بها السياسيون !! إن الذات المتشظية تتقدم إلي الاستشهاد بإرادة ومحبة ، مختارة طائعة غير مكرهة ، تبتغي تحقيق ذاتها وذوات الآخرين بعد إذلال " الشباك " (جهاز المخابرات الإسرائيلي) للذات الفلسطينية والعربية. إن استعذاب الألم هنا يساوي حياة الذات وحياة الآخرين بكرامة خارج دائرة المذلة والمهانة. إن الذات الاستشهادية لا تمثّل نفسها فحسب، بل تمثّل إلى جانب ذلك الشعب المعذب المضطهد في ماضيه وحاضره ، ومن ثمّ كان (الشعب أو الناس) بحسب الصياغة هم الذين يستقبلون بذور الحياة الكريمة التي يزرعها الاستشهادي ويرويها بدمه، وعندها "تخصب" القلوب وتبين عليها مظاهر النماء.

قد ينظر السياسيون والبرجماتيون إلى العمليات الاستشهادية التي تستعذب الألم من أجل الحياة الكريمة ، دفعاً للعدوان والظلم بما يستحق من الردع، على أنها عمليات إرهابية تخلو من الروح الإنسانية ، وتلك، ولا شك ، في رؤية الشاعر نظرة ساذجة ، أو نظرة مبنية على مصالح دنيوية وضيْعة ، تفتقر إلي أمرين مهمين : **الأول** القراءة الجادة المثمرة للخطاب القرآني والسيرة النبوية ؛ لا سيما آيات المدافعة التى تكشف عن فساد الأرض وهدم الإنسان

والحياة بتوقف حركة الخير باتجاه الشر والعدوان دفعاً وإزالة . كما في قوله جل في عــلاه : ﴿ولولا دفْع الناس بعضهم ببعض لفسدت الأرض ﴾(58). وقوله ﴿ولــولا دفــع الله النــاس بعضهم ببعض لهدمت صوامع وبيع وصلوات ومساجد يذكر فيها اسم الله كثيرا ﴾.(59)

إن العمليات الاستشهادية ليست إلا شكلاً من أشكال المدافعة التي يتضــمنها الخطــاب القرآني ، الذي يحمل في طياته صفة البيان من ناحية والحث على الفعــل الواجــب (وهنــا المدافعة) من ناحية أخرى . والآخر إن هؤلاء لا يحسنون قــراءة الواقــع والتــاريخ ، ولا يسألون أنفسهم السؤال المخيف الهادم لمنطقهم والقائل لهم كيف احتل الصهاينة فلســطين ؟؟ ومن ثمّ جاء الخطاب الشعري في النص نفسه المعنون بـــ : " **حديث على أبواب الجنة** " معلناً انتفاء البراءة عن الآخر المعتدي ومَنْ يؤيده ويواليه من ناحية ، ومعــدِداً جرائمــه المبــررة للقصاص منه من ناحية أخرى ، إذ يقول الشاعر :

لم يعد من أبرياء
بعد دير ياسين ، قبية ، شاتيلا
وصبرا
بعد قانا ، كم هناك سالت دماء
لم يعد من أبرياء .(60)

الغضب والتمرد والثورة :

قلنا فيما تقدم إن الذات الرومانسية الشاعرة مسكونة بالغضب والتمرد والثــورة علــى التقليد والنظام والقانون وسائر ما تحسبه قيداً على حريتها الفردية المطلقة ، هذا من ناحيــة . وهي مسكونة بالصفات نفسها في تعاملها مع المستعمر المحتل ، من ناحية أخرى . ولعل في خطاب "أبي القاسم الشابي" ما يجسّد هذه الروح الثائرة ، التي تتهدد المستعمر بالويل والثبور . ومن ذلك قوله :

ألا أيها الظالم المستبد   حبيب الفناء عدو الحياة
سخرت بأنات شعب ضعيف   وكفك مخضوبة من دماه
رويدك لا يخدعنك الربيع   وصحو الفضاء وضوء الصباح
ففي الأفق الرحب هول الظلام   وقصف الرعود وعصف الرياح (61)

إن روح الثورة على المستعمر ومدافعته تمثل إحدى الجوانب الموجبة في التعبير الرومانسي المندفع بقوة نحو الحرية الفردية والوطنية ، وهو الاندفاع نفسه الذي تجده في خطاب شاعرنا ، بعد إضافة الباعث الإيماني إليه.إن التقاء خطاب شــاعرنا فــي هــذه الــدائرة بخطــاب

الرومانسيين " **كالشابي وعمر أبي ريشة** " ، لا ينفي التمايز بين الخطابين في " الروح والمنطلق " ؛ حيث ينطلق خطاب شاعرنا من دائرة الإيمان والتربية التي زرعتها "**حماس**" في جيل الشباب المقاوم ، إضافة إلي دائرة العذاب التي اعتادها الرومانسيين في انطلاقهم ضد المستعمر حيث يخاطب الشهيد المهندس " **يحيى عياش** " قائلاً :

عياش أنت النور في دنيا تسربلت الضباب

عياش أنت الليث في زمن تسوّدت الكلاب

فانشر ضياءك إن هذا الشعب قد سئم العذاب .

فجر بقايا بأسنا أطلق أمانينا العذاب . (62)

وقد ينعطف خطاب الثورة والتمرد باتجاه السخرية من درب التفاوض لعقمه ، الذي لا يجبر كسراً ، ولا يعيد حقاً ، ولا يحفظ كرامة ، ويقدم درب القوة والاقتدار(القنابل والرصاص) بديلا عمليا عنه، إذ كان يؤمن بجدارته وجدواه بوصفه الخطاب الوحيد الذي يفهمه المحتل، والسبيل الوحيد الذي يحمل في طيّ جراحاته الأمل في استعادة الحقوق، وفي ذلك يقول :

درب القنابل والرصاص سبيلنا وهو الخطاب

فلقد أضاع حقوقنا درب التفاوض والكذاب (63)

إن الرومانسية الإيمانية التي تتجلى في الخطاب هي نتاج السكينة الإيمانية ، والطمأنينة الربانية التي تسكن الاستشهادي وخطواته نحو مصيره الذي اختاره ، وخطط له ، وحلم به. إنه نتاج رؤية تقوم على "تكامل الفهم" للذات والآخر والقضية والمصير، أو على حدّ قوله :

كان يمشي مطمئناً

واضح الرؤية من غير تردد

واثق الخطوة مرتاح الضمير

يعرف من أمس إلي أين المصير (64)

في دنيا الشهيد يذوب الخوف والرعب الذي ينتاب النفس أحيانا ذوبان كرة الثلج في شمس الظهيرة صيفاً ، وتغدو الدنيا وما فيها في عينية ذرة من رماد ، أو حفنة من هباء ، فلا يرى أو يبصر غير الجنة وما فيها من نعيم مقيم وحور عين" **طاهرات قد سمت فوق الظنون**" (65)، وما هو فوق الجميل على حدّ قوله في عملية امتصاص فنية لقوله تعالى : **﴿لهم ما يشاءون فيها ولدينا مزيد ﴾**.(66)

إن قواسم مشتركة يمكن أن ندركها ونمسك بها وبمظاهرها بين الرومانسية الإيمانية ، والرومانسية الدنيوية ، في مواجهة المستعمر والمحتل ، ومن ثم تصبح معوقات الحياة الحرة الكريمة قاسماً مشتركاً في تجارب الوجدانيين ، وإن تمايزوا أحياناً في المنطلقات التي تقف في خلفية الخطاب . إن الشاعر الوجداني قد يواجهه المحتل والمستعمر بالقوة إن قدر على

المواجهة كما هو الحال في خطاب شاعرنا ، وقد يواجهها بالعزلة أو الاعتزال حين يشعر بالعجز عن المواجهة (67). والعزلة والاعتزال ليست من شيمة شاعرنا في حياته ، وليست من قاموس " حماس " التربوي ، الذي شارك في وضع مفرداته.

التخفي والتجلي :

إن الذات الشاعرة ، والذات الرومانسية والحداثية على وجه الخصوص تتمتع بقدرات لغوية عالية على المناورة والحركة،(68) إذ تميل إلي **الوضوح والتجلي** أحياناً ، وإلي العتمة **والتخفي** أحياناً أخرى ، والحالة نفسها نجدها في الرومانسية الإيمانية التي تجري فيها سفينة الذات الشاعرة في ديواننا " لا تسرقوا الشمس " . نعم يغلبُ على الذات في خطابها الوضوح في الرؤية والحركة على نحو ما تقدم في الشواهد السالفة ، أو كما في قولها:

إن درب العزّ مفروش بأنّات الجراح .

بالأذى العذب، بأشواق الطريق (69)

غير أنها في أحاين أخرى قليلة تميل إلي " التخفي" والغموض، وإن كان غموضا دون غموض الحداثيين. وكأن طبيعة الشاعرية الدعوية الحركية تتطلب ذلك الجلاء لتحقيق الأهداف التربوية والعاطفية لدى الآخر(الفلسطيني و العربي والمسلم)، الذي يقع في بؤرة اهتمام الذات والتلقي بشكل عام . إن حالة من هذا الغموض والتخفي في الدلالة بشكل مقصود ومستهدف نجدها في نصين من نصوص الديوان . الأول : " **لا تسرقوا الشمس** " ، والآخر " **خذيني إليك** " وهما نتاج سنة واحدة 1988م .

ينبني النص الأول " لا تسرقوا الشمس " على قاعدة **حوارية** بين الذات والآخر، كما تقدم آنفاً في مقاربتنا للعنوان . إن الشمس هنا " رمز " يتسع لمجموعة من الدلالات الممكنة غير المحددة ، (فالشمس نور وضياء ودفء وحرارة ، وحب ، وإيمان ، وإشراق ، ودعوة وفكرة) ، فما الذي يقصده التركيب اللغوي من هذه المعاني التي تجمع بين البعد الفيزيائي للشمس والبعد النفسي لها في آن واحدة . ومن هنا يتجه التركيب بسبب الترميز وتعدد الدلالات نحو التخفي في النص تارة ، والتجلي، ربما، في رؤية المتلقي المصاحب للنص وللشاعر في سيرة حياته تارة أخرى .

إن ملفوظ " الشمس " يتكرر في النص "ثماني مرات" ، فضلاً عن حضوره بالقوة عبر لوازمها الفيزيائية المذكورة في الخطاب مثل " **الغروب والمغيب والشروق والضياء والضوء** " وهو ما يحدث لبساً ما بين الدلالة الفيزيائية غير المقصودة والدلالة النفسية المستهدفة . نحن في النص أمام " شمس خاصة " هي شمس الشاعر الذي يخشى عليها من السرقة، ومن أجلها يعلن استعداده لأن يضحي بأشياء كثيرة، منها الطعام والمال والروح؛ إذ يقول:

خذوا القمح لكن...

خذوا النفط لكن . ..

خذوا الروح لا بأس

لا تسرقوا الشمس منا . (70)

إن ما تستبقيه الذات يبدو في نظرها وعرفها ورؤيتها شيء أغلى وأثمن من المال والروح، إنها الشمس التي يخشى عليها "الغروب والمغيب"، ومن ثمّ الفساد و الموات . شمس شاعرنا دعوة حق ، وإشراق إيمان ، ويقظة هداية للحيارى والسكارى والنيام . وفي ذلك يقول:

ستشرق توقظ كل النيام

وترشد كل الحيارى

ويصحو عليها السكارى

فننهض بالنور نحيي الحياة

ونفتح بالحب دارا فدارا (71)

وفي هذه الدفقة يحدث "**التجلي**" الذي يعطي دال الشمس مفهوم (الدعوة والعودة إلى الالتزام الإسلامي)، أو لنقل الفهم الحركي الإخواني للإسلام. للفهم الساعي إلى إيقاظ النائمين وهداية الحيارى، وإحياء البيوت دارا فدارا بالحب والإيمان الإلهيين. إنني فيما أحسب لا أتجنى على التراكيب اللغوية في النص إذا قلت إن الشمس هنا تساوي دعوة الإخوان المسلمين أو حركة حماس، التي يعدّ شاعرنا من قادتها المؤسسين، حيث كان يعوّل على تربية الإخوان والروح الجهادية لحماس في نهضة الأمة العربية والإسلامية عامة، ومن ثمّ جاءت ألفاظ (النيام والحيارى والسكارى) عامة لا تقف عند الجنسية الفلسطينية، والوطن الفلسطيني، وإن كان الفلسطينيون هم مقصود الخطاب بالأولى. إن سرقة الشمس يعني "الهدم" . هدم الحركة الإسلامية، وهدم الدين، وهدم الإنسان المسلم. لذا كان من الطبيعي أن تعلو قيمة (الشمس / الدين /الحركة الإسلامية) على قيمة الطعام والمال والروح.

ثمّ إن "**الأخذ**" الوارد في الدفقة الأولى من النص في مخاطبة الآخر السارق لا يعني تنازل الذات المجاني عن المقدرات الدنيوية والبشرية التي تمتلكها، وإنما يعني أن الذات ترى أن التضحية (بالقمح والنفط والروح) وهي من مستلزمات الحياة الدنيا، يهون في سبيل الدين والآخرة، لأن الدين أغلى ما تملك الذات، وفي ذلك إعلاء أيما إعلاء لشأن الرومانسية الإيمانية، التي تتجاوز الروح وغلاوتها وجمال الدنيا وزخارفها .

ويبلغ الغموض درجة متقدمة تجاوز ما سلف، في قصيدة "**خذيني إليك**" حيث يقوم النص على قاعدة علاقة الذات بالحيز والمكان . لقد أفاض الرومانسيون والوجدانيون في الحديث عن المدينة ضيقا وإنكارا ورفضا (72)، وأكثروا من الحديث عن الريف حبا وسكينة وجمالا، حتى غدت المدينة وكذا الريف من موضوعاتهم الرئيسة. إن شاعرنا هنا إذ يلتقي مع الخطاب

الرومانسي في اهتمامه بالحير والمكان ، إلا أنه غير معني بالمدينة وسوادها وقتامتها ، ولا بالريف وجماله وإشراقاته . نعم إن حالة من " **التضاد** " تسكن الشاعر الرومانسي في علاقته مع المدينة ، وحالة من " **التضاد** " تسكن خطاب شاعرنا في قصيدته " خذيني إليك " في علاقته مع الحيز والمكان، غير أنه تضاد من نوع آخر يتصل بتجربة الشاعر الحياتية الجهادية ؛ لذا فهو خال من النقمة والتشاؤم الرومانسيين . إن درجة التضاد في الخطاب بلغت حدها الأقصى من الشدة والألم مما دفع بالصياغة إلي تبني ألفاظ وتراكيب دالة على (القطع والحسم والجمع) عبر أساليب الحصر والتكرار في الإبلاغ عن حالة الحصار التي تعاني منها الذات : (**كلّ الدوائر .. كل المنافي .. كل المخافر .. كل المغاور .. وحتى المقابر**) تتنكر للذات ولا تمنحها فرصة الاختباء الآمن من الآخر الظالم الذي يلاحقها حصاراً ، ويطاردها اعتقالاً :

وحتى المقابر

إذا جئتها ميتاً خبرتني

بأن جوازي مصادر

وأن المراصد في كل درب

تحاصر نعشي لمحاصر .(73)

إن حالة من الغموض الرقيق تسكن النص هنا ، حيث لا ندري من هي التي تستغيث بها الذات الشاعرة طالبة منها أن تأخذها إليها ، وهو أخذ حماية وطمأنينة وأمن بالضرورة ، هل يقصد بالمخاطبة في (خذيني إليك) المتكرر في النص ثلاث مرات محبوبة بعينها ؟ فإن كانت كذلك فمن هي هذه المحبوبة ؟ وهل هي من البشر أم من الفكر ؟ وإن لم تكن من البشر وكانت من الفكر ، فهل هي الدعوة الإسلامية والحركة الإسلامية الفلسطينية (الإخوان المسلمين / أو حماس) ، أم هي النفوس الاستشهادية ؟! . إن الخطاب في أقصى حالات التجلي في خاتمة النص لا يجيب على هذه التساؤلات مباشرة، ولكنه ينحاز إلي لغة الثأر :

خذيني إليك

انظميني قصيدة ثأر

إن هذا الانحياز لا يجلّي تماما ضمير "المخاطبة"، ومن ثمّ يبقى الغموض الرقيق سيد الموقف، لاسيما أنه ينحاز في الأسطر التالية إلى الشهداء والاستشهاديين ، حين يقول :

لعل النشيد يشد اليتامى

يجفف دمعه طفل ترامى

على صدر أم تودّع للخلد

ابنا تسامى

ليفتح للمجد باباً جديداً

ويعطي سرى الليل بدراً تماما (74)

إن الضيق ، والتبرم ، والشكوى التي ابتدأ بها الخطاب في مفتتح النص على شاكلة الرومانسيين الوجدانيين حين يتبرمون بالمدينة أو الحياة في قوله:

خذيني إليك

فكل الدوائر ضاقت عليّ

وكل المنافي وكل المخافر

ملت لقائي وكل المغاور

تخاف إن خبأتني

وحتى المقابر . (75)

ينتهي في خاتمة النص باتجاه مضاد لسلوك الرومانسيين ومواقفهم حيث تحكي الخاتمة (الشهادة والخلد والضوء والبدر والتمام والعطاء)، التي تفيض بها الذات الشاعرة أو الذات الاستشهادية على الآخرين كما يتضح ذلك لمن يحسن قراءة الدفقة السالفة، التي تتحدث عن تسامي الأبناء بالشهادة.

تلكم هي بعض سمات الرومانسية الإيمانية التي تميز خطاب شاعرنا عن غيره .. إنها رومانسية تشترك مع رومانسية الآخرين في العاطفة والخيال ، ولكنها تزيد عليها بسبحات الإيمان ، ومن ثم اكتسى المَنتوج اللغوي في النصوص مذاقاً عاطفياً خاصاً ومميزاً وأبحر في معجم لغوي ينتمي إلى دائرتي الإيمان والوجد والشهادة .

تواجهت الذات الشاعرة في النص بالرفض والإنكار من أحياز كثيرة منها : " **المنافي والمخافر .. والمغاور .. وحتى المقابر** " وهي في مجموعها أحياز يمتلئ مسمى كل منها بدلالات سالبة تناسبه وتميزه ، ثمّ تجتمع معاً على محاصرة الذات ومصادرة حريتها ورصد حركتها في الدروب بقصد إفقادها الملجأ الأمين ،ونزع الراحة والطمأنينة من نفسها ، وإذا كانت النفس المتحدثة قد أحست بضراوة هذه المطاردة والمحاصرة المعبر عنها في الصياغة بأسلوب القصر والتكرار، والتي تحكي تجربة تاريخية عاناها الشاعر وعاشها أكثر من مرة، فإنها لم تستسلم أمام ضيق الملجأ ، وتعلقت بالمخاطبة قائلة " خذيني إليك " على أنها الحلّ، ومن هنا يمكن تشخيص (المخاطبة / الحلّ) بأنها الشهادة في سبيل الله، الأخوة والحب في الله.

إن استعذاب الألم يجسد سمة وظاهرة في شعر الرومانسيين وكذا في رومانسية شاعرنا الإيمانية ، أو على حد قوله :

ما أعجب الألم المكثف في الثواني

ما أعذب العواطف المكثفة

ما أعجب الشوق المشبع بالمعاني (76)

إن العواطف المكثفة ، المشبعة بالمعاني ، تنتقل بالذات الشاعرة المستعذبة للألم إلي عوالم لا يراها أو يحس بها من يحيطون بها . إنها في هذه الحالة " الإشراقية " ، إن صح التعبير ، ترى ما لا يراه الآخرون ، وتبصر ما لا يبصره المبصرون ، لأنها ترى الأفق الواسع الشاسع من ثقب إبرة المعتقل الذي تجسّد في لقاء لدقيقتين أو ثلاث مطرودتين من السجّان ، التقى فيهما "**بالشيخ أحمد ياسين ، ويحيى السنوار ، وصلاح شحادة ، ومحمد شريتح** "(77) وهم شيخه وإخوان دربه الجهادي في أوائل عملهم 1984م –1989م، التقاهم ، ربما، في معتقله لقاء واقع ،أو لقاء رؤية وتخييل ، وإن كنا نرجح الثاني لأنه تاريخياً اعتقل والشيخ "صلاح شحادة" في يوم واحد عام 1984م بينما اعتقل "محمد شراتحه" أو (شريتح) كما يقال له أحيانا، و"يحيى السنوار" والشيخ "أحمد ياسين " في الانتفاضة الأولى عام 1989م تقريباً . ونجا "محمود المبحوح" من الاعتقال ، وفرّ بدينه إلي المنافي خارج فلسطين . وربما تكون مناسبة (الرؤية أو اللقاء) هي اعتقال الشيخ "أحمد ياسين" الذي يتزامن مع تاريخ إنتاج النص مايو/ 1989م

دقيقتين أو ثلاث

لا تحلموا بغيرها

إن لغة السجان تحمل عادة " الحصر والأمر والتهديد) : دقيقتين أو ثلاث ولا نقاش في ذلك، بل عليكم أن تقتلوا أحلامكم بزيادتها رابعة أو خامسة. إن الدقيقتين والثلاث داخل المعتقل على مستوى الزمن الفيزيائي تمثل مدة زمنية قصيرة جداً ، ولكنها على المستوى النفسي جاءت أطول مما يتخيل ، وأبلغ من صوت السجان الذي يطارد اللقاء والحلم معاً . ذلك أنها سمحت للذات التي يسكنها الشوق إلي الشيخ وإخوانه الآخرين بأن يلتقوا معاً لقاء الأخوة والمحبة في الله ، لقاء الروح الموحدة للذوات المتعددة ، وكأننا في هذا اللقاء القصير جدا أمام " متصوف عاشق " خلصت نفسه لإخوانه وأحبابه، فأتلفت الأرواح في كيان واحد:

عجباً لروحك يا شريتح

وهي تسرى في كياني

يا ذا الفدائي الذي عشق الشجاعة والتفاني

إننا في الخطاب أمام روحين في جسد واحد . روحان جمعت بينهما الشجاعة والتضحية ، وألف بينهما الحب في الله والتفاني في مرضاته، من أجل أن يعود الدين سيداً وقائدا ، ومن أجل أن يحيا الآخرون حياة طيبة .

دقيقتين أو ثلاث

كنتم بقلبي يا أسود

وكان قلبي ، فرّ من زمن بعيد

رفض السلاسل والقيود

وانساح في شوق إلي رب الوجود (78)

لقد سرت روح " محمد شريتح (الشراتحة) ويحيى السنوار وصلاح شحادة والشيخ أحمد ياسين" في كيان الذات الشاعرة واحتلت منها القلب " **كنتم بقلبي** " احتلال عشق ومحبة في الله ومن ثم كان الارتفاع إلي أعلي ، إلي " رب الوجود ، في حركة " **انسياح** " تغلغلت خلايا الجسد والروح معاً .

إننا في النص أمام رومانسية مجاهدة حرة مقاومة ، لا سيما إذا علمنا بحسب الخبر التاريخي خارج النص أن " محمد شراتحة " اشترك مع آخرين في قتل الجندي " آفي سبورتس" واختطاف الجندي " **إيلان سعدون** " بغرض تحرير الأسرى الفلسطينيين من المعتقلات الصهيونية بالمبادلة ، ولكن العملية انتهت بقتل " إيلان سعدون" وفشل عملية المبادلة ، واعتقال " محمد شراتحة " وآخرين ممن شاركوه في أجرأ عملية في ذلك التاريخ المتقدم من أعمال الانتفاضة الأولى.

إن الرومانسية الإيمانية التي نتحدث عنها في خطاب شاعرنا تتميز بالوفاء للآخرين ، بل وبالحب لهم وتقديرهم . إنه وفاء القائد وحبه للجنود ولشركائه في التخطيط والعمل . إنه الحب الذي ينافس عشق العاشقين ، ممن قصرت بهم الهمة ووقفوا عند الدنيا وفتنتها . إنه حب الآخرة بلا منافس ، وعشق الحرية ، ورفض المذلة والمحتل . إنه أخيراً وليس آخراً الحب الأخوي في الله الذي يتفوق لدى المحبين المخلصين على قرابة الدم واللحم أحياناً .

كان يحيى حضنته في يديَّ وكان روحي

...

فما أعجب الشوق المشبع بالمعاني (79)

خاتمة البحث:

إن إدراك كنه ما أسميناه بالرومانسية الإيمانية لا يكتمل بعد العرض السالف إلا عبر مقاربة الخطاب مقاربة أسلوبية من شأنها أن تكشف عن الكيفية الخاصة التي سلكتها الشعرية

في اختيار الألفاظ وبناء التراكيب وتوزيعها على السياقات ، بما يحقق الدلالة المنشودة ، والعاطفة المستهدفة . لقد حفلت لغة الخطاب في الديوان بمجموعة لا بأس بها من المظاهر والسمات الأسلوبية التي تنتمي إلى التعامل الرومانسي والحداثي مع اللغة . ومن هذه السمات وتلك المظاهر : " **التكرار ، والتوكيد ، ومناورات الضمير ، والاستفهام ، والنداء ، والصفة ، والغموض الرقيق ، وتعدد الدلالات ، وتراكم الأفعال ، وانزياح اللفظ عن مرجعيته** ، وغير ذلك مما يستحق متابعة مستقلة رغم صغر حجم الديوان ؛ وهو ما نأمل أن نحاوره في دراسة تالية إن شاء الله .

إن دائرة " الرومانسية الإيمانية " تبدو في الخطاب مكتملة البناء على مستوى الموضوع والمحتوى الفني ، فهي تجمع بين الحب الأخوي الذي يستغرق أبناء الإخوان المسلمين وغيرهم من حملة الفكر الإسلامي والوطني ، والحب الأبوي الذي تمارسه الأبوة الشاعرة تجاه الأبناء والبنات والأسرة ، إضافة إلى حب الوطن وعشق الحرية والتغني بمقاومة الاحتلال والتضحية والشهادة .

إنه في رومانسيته الإيمانية يجمع " الخاص " و" العام " ويتجه بهما نحو الرضا الإلهي عساه أن يتحصل على الشهادة " **فاقبضني شهيداً** " التي يرى فيها علامة اصطفاء واختصاص . لقد تمكن الخطاب الشعري في ديوان " لا تسرقوا الشمس " من بلوغ درجة الاكتمال في الجمع بين " **الدنيا والآخرة** " و" **الخاص والعام** " و" **العشق والتضحية** " في إطار من اللغة الوجدانية الموزونة ذات المذاق القرآني والنبوي ، ولا غرابة في ذلك إذا علمنا أن القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف وفقه الحركة والدعوة ، كانوا أصدقاء الشاعر الدائمين ، إذ استحوذوا على روحه وفكره ووقته إلى أن قضى شهيداً بتاريخ 2003/3/8م ، ولا نزكيه على الله تعالى ، بقصف صاروخي من طائرة " أباتشي" أودى بحياته وحياة من كانوا في حراسته وهم " خالد جمعة وعبد الرحمن العامودي وعلاء شكري" يرحمهم الله (80)، وقد نعاه الإخوان المسلمون وحماس والشعب الفلسطيني بأسره تقريبا في الداخل والخارج، وشارك في المشي في جنازته عشرات الألوف ، فإنا لله وإنا إليه راجعون، ولا حول ولا قوة إلا بالله .

هوامش البحث ومصادره ومراجعه

- الشاعر إبراهيم احمد خالد المقادمة "أبو أحمد" (ولد في 1952م وتوفى في 2003/3/8 م) ، بقذيفه صاروخية إسرائيلية أطلقت على سيارته أثناء توجهه لعمله ، تخرج من كلية طب الأسنان بالقاهرة عام 1975م . وافتتح له عيادتين : واحدة في " جباليا" والأخرى في البريج، ثم تعلم علم الأشعة وأتقنه، وعمل به في قسم الأشعة في مستشفى ناصر بخان يونس، ومستشفى النصر للأطفال بغزة . اعتقل عدة مرات على تهمة العمل العسكري والانتماء لحركة حماس ، ترك من الأبناء (طارق وعبد الرحمن وأبو بكر وفاطمة وعائشة) وكان " أحمد " قد توفى غرقا 1989م. كان الشاعر القائد غزير العلوم والمعارف ، ثاقب الرأي قوي الحجة. وكان محاضرا، وتربويا ، وقائداً سياسيا، وعسكريا. وكان عضوا في المكتب السياسي والإداري لحركة حماس يوم استشهاده. كان زاهدا في الحياة مقبلا على الآخرة ترك من المؤلفات: كتاب "معالم في الطريق إلى تحرير فلسطين" ومجموعة من المقالات كان ينشرها في صحيفة " الرسالة " الأسبوعية بغزة . وجمعت قصائده بعد إستشهاده في ديوان باسم " لا تسرقوا الشمس" ، والديوان لا يجمع كل ما كتب الشاعر ، إذ لا أجد فيه قصيدة "ليلى والحب العائد" ، التي قالها في إضراب الجمعية الطبية بغزة الشهير قبل اعتقاله 1984م ، وفيها مما أذكر استشراف للمستقبل الذي نحيا وقائعه من اليوم.

1. انظر الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ، د. عبد القادر القط (المقدمة) مكتبة الشباب بالقاهرة 1986 ،وانظر مقدمة أصول النقد ، د. شكر محمد عياد 24 دار الياس العصرية 1977م .
2. مدرسة الديوان تضم كلاً من : العقاد ، والمازني وعبد الرحمن شكري .
3. الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر 8 .
4. انظر الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر 9,8,7
5. انظر بين القديم والجديد ، دراسات في الأدب والنقد ، د. إبراهيم عبد الرحمن 3.7 مكتبة الشباب بالقاهرة 1987م
6. انظر نقد الشعر، محمود الربيعي 93 مكتبة الزهراء بالقاهرة 1986م،وفن الشعر إحسان عباس 28،دار الثقافة بيروت ط2 1959م .
7. انظر فن الشعر ، 40 و 41و 44.
8. انظر المرايا المحدبة من البنيوية إلي التفكيك ، د. عبد العزيز حمودة 99وغيرها ، (سلسلة عالم المعرفة) المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت 1998م
9. مقدمة لنظرية الأدب الإسلامي ، د. عبد الباسط بدر 61 دار المنارة بالسعودية 1985م .
10. مقدمة لنظرية الأدب الإسلامي 60
11. انظر ديوان " لا تسرقوا الشمس " د. إبراهيم المقادمة (قصيدة أحمد 25) ، (د.م) ، 2003م جمعت قصائد الديوان من مظانها بعد استشهاده.
12. خرج الشاعر إبراهيم المقادمة من المعتقل الصهيوني 1993م. واعتقلته السلطة الفلسطينية 1996م.
13. كان استشهاد "صلاح شحادة" بقذيفة صاروخية من قبل طائرة فانتوم أثناء تواجده في بيته مع زوجه وأولاده بتاريخ 2002/7/22 . وكان استشهاد" يحيى عياش" في 1996/1/5م
14. انظر مناورات الشعرية ، د. محمد عبد المطلب 77و78 دار الشروق ، ط2 1996م .

15. انظر مناورات الشعرية 78.
16. ديوان لا تسرقوا الشمس 13 .
17. ديوان لا تسرقوا الشمس 13 .
18. ديوان لا تسرقوا الشمس 4.
19. ديوان لا تسرقوا الشمس 7.
20. ديوان أبو الحسن التهامي(ت416هـ) تحقيق محمد بن عبد الرحمن الربيع320 مكتبة المعارف بالرياض 1982م.
21. حصاد الهشيم، إبراهيم المازني17، دار الشعب بالقاهرة 1969م.
22. شعراء الدعوة الإسلامية، احمد عبد اللطيف الجدع وحسني أدهم جرار19 مؤسسة الرسالة ببيروت 1978م.
23. انظر رمز الطفل، دراسة في أدب المازني، د.مصطفى ناصف 299،الدار القومية للطباعة والنشر بالقاهرة 1965م.
24. ديوان لا تسرقوا الشمس 2.
25. ديوان لا تسرقوا الشمس 4.
26. ديوان لا تسرقوا الشمس3.
27. ديوان لا تسرقوا الشمس3.
28. ديوان لا تسرقوا الشمس9.
29. ديوان لا تسرقوا الشمس10.
30. ديوان لا تسرقوا الشمس11.
31. ديوان لا تسرقوا الشمس28و29.
32. ديوان لا تسرقوا الشمس25.
33. ديوان لا تسرقوا الشمس26و27.
34. طارق وعبد الرحمن توءمان.
35. ديوان لا تسرقوا الشمس27.
36. ديوان لا تسرقوا الشمس27.
37. ديوان لا تسرقوا الشمس28.
38. ديوان لا تسرقوا الشمس30.
39. ديوان لا تسرقوا الشمس30و31.
40. ديوان لا تسرقوا الشمس31و32.
41. ديوان لا تسرقوا الشمس32.
42. ديوان لا تسرقوا الشمس33.
43. ديوان لا تسرقوا الشمس35.
44. ديوان لا تسرقوا الشمس36.
45. ديوان لا تسرقوا الشمس36.
46. ديوان لا تسرقوا الشمس37.

47. ديوان لا تسرقوا الشمس38.
48. ديوان لا تسرقوا الشمس39و40.
49. "حسن" مازال في المعتقل الصهيوني ،وقد حكم عليه 30عاما.
50. ديوان لا تسرقوا الشمس20و21و22.
51. الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر 88.
52. ديوان لا تسرقوا الشمس23.
53. ديوان لا تسرقوا الشمس5.
54. ديوان لا تسرقوا الشمس52.
55. ديوان لا تسرقوا الشمس12.
56. انظر الاتجاه الوجداني المعاصر 316.
57. ديوان لا تسرقوا الشمس49.
58. سورة البقرة 251.
59. سورة الحج 40.
60. ديوان لا تسرقوا الشمس 48.
61. دراسات في اشعر العربي المعاصر، د.شوقي ضيف150 دار المعارف بالقاهرة، ط7ـ1979م.
62. ديوان لا تسرقوا الشمس43.
63. ديوان لا تسرقوا الشمس45.
64. ديوان لا تسرقوا الشمس46.
65. ديوان لا تسرقوا الشمس47.
66. سورة ق35.
67. انظر الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر 319.
68. مناورات الشعرية24.
69. ديوان لا تسرقوا الشمس12.
70. ديوان لا تسرقوا الشمس13.
71. ديوان لا تسرقوا الشمس15.
72. انظر الشعر العربي المعاصر:قضاياه وظواهره الفنية والموضوعية، د.عز الدين إسماعيل327 ،دار العودة ودار الثقافة ببيروت، ط2ـ1973.
73. ديوان لا تسرقوا الشمس16.
74. ديوان لا تسرقوا الشمس17.
75. ديوان لا تسرقوا الشمس16.
76. ديوان لا تسرقوا الشمس18و19.
77. "محمد شريتح" هو محمد شراتحة، وينادى هو وبعض أقاربه أحيانا"بشريتح". أفادني بذلك بعض جيرانه.
78. ديوان لا تسرقوا الشمس19.
79. ديوان لا تسرقوا الشمس19.
80. صحيفة "الرسالة" الصفحة الأولى، العدد245، 2003/3/13م.



طلاسم إيليا أبي ماضي "دراسة سيميائية"

شلواي عمار(*)

ملخص:
ترتكز هذه الدراسة على بعض المنطلقات اللسانية،و تحاول الإستفادة منها في مجال دراسة نص شعري بعنوان "الطلاسم لإيليا أبي ماضي" ،فاللغة صوت وفكر،والفكر من الناحية
النفسية قبل التعبير عنه بكلمات ،كتلة مبهمة غير واضحة المعالم .وكذلك فيما يخص الأصوات، إذ هي لا تمثل كيانات أو مواد معينة الحدود سلفا،أي قالبا يكون بالضرورة قدر الأفكار ،ولهذا فالفكر – الصوت يقتضي وجود تجزيئات وما يحدث عن الإرتباط [الإمتزاج] بينهما إنما هو شكل و ليس مادة،فالوحدة اللغوية تمتلك قيمتها باستبدالها أو تعويضها بما يخالفها او يماثلها و إعتماد هذه المنطلقات ـــ من غير شك – يكشف سيمياء طلاسم أبي ماضي .

Résumé :
Cette étude s'appuie sur certains bases linguistiques,et essaie de les appliquer sans le domaine de l'éude d'un texte poétique sous le titre « Ettalassim » de Ilya Abou Madhi. Il est connu pour F.de Saussur que la lange est : son et idée .Psychologiquement la pensée n'est autre qu'une masse amorphe et indistincte,avans d'etre exprimée par les mots .

(*) استاذ مساعد ـ بجامعة محمد خيضر بسكرة

En revanche ,les sons ne sont pas un moule ,et la substance phonétique n'est pas plus fixe ni plus rigide – Par conséquent ،son et idée nécessitent une série de subdivisions dont l'union aboutit a une forme et nom à une substance ,L'unité linguistique possède sa valeur dans son remplacement par des choses dissemblables ou similaires.
Sans aucun doute,toutes ces données nous aident à découvrir le(s)fond(s) semique (s) de ce poème.

تشكل الدراسة السيميولوجية واحدة من الـــــتقليعات الفكرية المعاصرة ، وفي هذا المجال يقول"جريماس" ،في تقديمه لكتاب "ان اينوا"الموسوم بـــ "les enjeux de la sémiotique":

المعـــرفة لا معنى لها في الحياة، إلا إذا كانت إرادة معرفة أو إعطاء معرفة ، أي تأســيس فعالـــية الإنسان كاستجداء و كبذل، تلك هي المراهنة المزدوجة لدراسة الدلالات،التي تريد من نفسها معْرفة حول هذه المعرفة الخاصة بالإنسان التـــي هـــي المعنى،والتي يشكل الإنسان بالنسبة لها ، في الوقت نفسه ،المنتج والمفسر،الفاعل و المفعول،المحرك ،الضحية الأولى. (١)

والذي يتأمل و يتدبر عبارة "الضحية الأولى" يدرك كننها و عمق دلالتها علـــى معنى الوجود الإنساني ،فكأن البشرية ما وجدت فوق هذه الأرض ،إلا لتتعرف و تعرف في الآن نفسه، فهذا الهدف وهذه الغاية المثلى تلازم الإنسان مـــدى الحـــياة ،وبالتالـــي تفـــرض علـــيه أن يكون ضحية لها **بوجهيها:الذاتي المطلوب،والغيري الممنوح**.(٢)

ومـــن هـــنا فدراســـة الدلالات (العلامات) ، تعد قصة معرفة من طراز خاص ، قصة تعلم لمشروع علمي في مرحلة الصيرورة ، والمعرفة التي تدعى تتبعها ليست معرفة عن الكون ، ولا عن الدلالات التى يبثها الكون موجها إياها إلى البشر ، بل هي معرفة عن الإنسان وعن صيغة (لا طبيعية) المعنى(٣).

فـالدال في حله وترحاله، يدفع به التعويض و الإستبدال، إلى مغامرة زاخرة بالإحتمالات والتعدد(٤) والنص ــــ كما يقال ــــ هو ابن اللغة العاق ،فهو المخـتلف عنها،يسائلها،يغيرها حتى لا تستكين إلى ممارسة آلية متكررة، و هو أيضـا ، سرداب مظلم، متفتح على منافذ من جهة ، و غامض منغلق من جهة أخـرى.(٥) فاللغـة الشـعرية تعـتمد الإنزياح والإنحراف عن المألوف، لذا فـالمدلول الشعري، قد يحيل أولا ،يحيل إلى مرجع معين ،فهو موجود و غير موجـود فـي الان نفسه يعين بعض ما هن كائن ، تماشيا مع المنطق ،لكنه لا يلبث أن يدمج أطرافا لا وجود لها ،كالنعوت الحية للأشياء غير الحية مثلا:"أثاث شبقى"، "باقات تحتضر"(٦).

فالفئة المبدعة، تدفع باللغة دائما، على قول ما لم تتعود قوله من قبل ،وفي مـثل هـذه الحالـة يتحول الدال الكتابي إلى مغامرة مع المجهول، ليفصح عن المكبوت، وليكشف عن سحيق الذات (٧)

ونظرا لهذا الغموض الذي يكتنف النص الشعري، بصفة عامة ، وطلاسم إيليا أبي ماضي بصفة خاصة ،ونظرا للضبابية التي تحيط به من كل جانب- و إن بـدا واضـحا علـى مستوى السطح - فإنني أستند على بعض المنطلقات اللسـانية في قراءتي لهذا النص الشعري ،غير أنه قبل البدء بالقراءة والتحليل ينبغي أن نتعرف على ما هو سطحي و ظاهر من حدود هذا النص.

الحدود البارزة في الطلاسم:

– الطلاسم إحدى قصائد [ديوان الجداول] الذي بلغ فيه الشاعر، غاية نضوجه الشعري و الفكري ،ملحمة خالدة عزفها أبو ماضي ذات يوم تحت سماء أمريكا الحرية واللاحدود ، فانتشرت في الآفاق و رددتها الألسنة، وتعتق بها الصغير و الكبير، وأحبها كل من يهوى الفن الخالد ، وكل من يعشق الأحلام اللازردية،و الغوص في متاهات الزمان وآلام الإنسان.

ـــ تتألف هذه القصيدة من (٢٨٤) بيتا ، موزعة على (٧١)مقطعاً ، وكل مقطع يتألف في شكله

الأساس من أربعة (٤) أبيات على مجزوء الرمل ، كالآتي:

فاعلاتن ، فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن

فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن

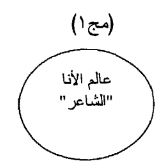
فاعلاتن،فاعلاتن، فاعلاتن ،فاعلاتن

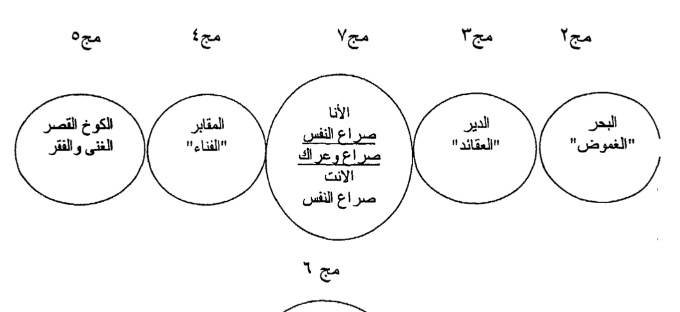
فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن..........

فاعلاتن

والمتأمل في المقاطع الواردة ، في القصيدة الطلاسم ،يجدها مترابطة متكاملة، ،تتآلف ،تشترك، تتعاون، لتطرح موضوعا محددا،من موضوعات الحياة (الأنا (الإنسان) والطبيعة) فكل مقطع يرتبط و يتماثل ـــ خاصة في طرح الإبهام و الإستفهام ـــ مع غيره من المقاطع ، في المجموعة الواحدة، وكل مجموعة ترتبط بغيرها من المجموعات ، لتعبر عن المحور العام لهذه الصيحة الشعرية، أو الألم الإنساني الذي يدق طبول الشعور و الإحساس المرهف، كلما صنعت الروح و أضاءت مصابيحها ،بحثا عن حقيقة مصير الإنسانية ،و يمكن تحديد المجموعات التي تتألف منها هذه الصرخة (القصيدة)

كما يأتي:





و يتضح أن هذه القصيدة تتألف من (٧) مجموعات كالأتي:

(م)١ـ عالم الشاعر "عالم الأنا"ويتكون من خمسة مقاطع.

(م)٢ـــ عالم البحر (١٢) مقطعا.

(م)٣ـــ عالم الدير :(الدين و الاعتقاد). : (٠٩) مقاطع.

(م)٤ـــ عالم الأموات(بين المقابر): (٠٩)مقاطع.

(م)٥ـــ عالم المادة(مأوى الإنسان) : (٠٦) مقاطع

(م)٦ـــ عالم الفكر : (٠٣) مقاطع.

(م)٧ـــ عالم التناقضات و الصراعات : (٢٧) مقطعا.

و يمكــن تلخيصـــها ،في "عالم الأنت"، "عالم الأنا" ،" عالم الهو" ، أي عـــالم المعـــرفة (الإنســـان و الطبيعة) و عالم الجهل و الطلسم(الغيب) و كل الألغاز التي تعجز العقل الإنساني.

وهكذا، فبعد أن اتضح الشكل الخارجي لهذا النص ـــ البنية السطحية للقصيدة ـــ ينبغي أن تحدد

المـنطلقات الأساســية التــي نعتمدها لكشف بواطن عالم المعنى عند إيليا أبي ماضي، من خلال "الطلاسم"كأنموذج من شعره.

المعروف،أن اللغة تتكون ،من حقيقتين، توجد كل منهما في ذاتها و مستقلة عــن الأخرى ، وهما الدال والمدلول (بوسير)، التعبير و المحتوى [هيلمسليف] والــدال هــو الصوت المنطوق و المدلول هو الفكرة (٨) والمدلول" الفكرة" من الناحــية النفسية قبل التعبيرعنه بكلمات يعد كتلة مبهمة غير واضحة المعالم، و هــذا باتفاق جميع الفلاسفة واللغويين في مختلف العصور ،و كذلك فيما يخص الدال"الصورة الأكوستيكية"فإنها لا تمثل كيانات معينة الحدود سلفا ، ومعنى هذا أنـــه لا وجـــود للأفكار ولا للأصوات قبل ظهور اللغة التي تعمل كواسطة بين الفكر ـــ الصوت و تحت ظروف معينة يحدث التوليف بينهما و يؤدي ذلك إلـــى تعييـــن تـــبادل لحدود الواحدات اللغوية ، فالأفكار ـــ الأصوات تقتضي التجزؤ والإنقسام(٩)

ومـــع ذلك،فقـــيمة الكلمة تظل غير محددة طالما إقتصرنا على تعويضها بمتصـــور ذهني، أي أعطينا لها دلالة "معنى" فإلى جانب ذلك ينبغي أن نقارن العلامـــة اللغويـــة (الكلمة) أفقيا بالقيم االمماثلة أي بالكلمات ،لأن اللغة نظام من

القيم ، وجميعها تخضع للتعويض والإستبدال بالشيء االمخالف أو المقارنة مع الشيء المماثل(١٠).

والملاحظ لمقاطع "الطلاسم" يجدها ترتكز على علاقات التماثل و التخالف فـالدلائل تكتسب قيمتها ،في المقطع الواحد، بتلاحم الدوال مع المدلولات من جهة ،وارتباطها بالدلائل التي تؤلف القصيدة أو المقطع من جهة ثانية.

"جئـت،أتـيت،مشـيت، سـائـر "

"شئـت/أبـيـت"

" لا أعلم من أين ، لست أدري" (د.ص:١٣٩ مقطع).

– " أنا حر ، طليق، قائد نفسي"."أسير،مقود"

" جديد/قديم"(د.ص: ١٤٠مقطع٢)

ـ" طريق،درب"،" أصعد/أهبط،أغور"

"يسير،يجري،السائر/ واقف" (د.ص ١٤٠ مقطع٣)

ـ "عالم الغـيب"،"لا أدرك شيئا"،"أبدو،أكون"

"أتـرانـي كنـت أدري"(د.ص:١٤١مقطع ٤).

ـ"أصبحـت إنسـانا"/"كـنـت محوا،محالا" (د.ص:١٤١ مقطع٥).

ـ"عني /عنك"،"زورا،بهـتان،إفك"(د.ص:١٤٢ مقطع ٦)

"الحسن/العيوب،" طلوع الشمس/الغروب"،"الشر/الخير"

"يمضى/يؤوب"،"ضحكي/بكائي"."جهلي/مراحي"،"غض،غرير،طفل،صغير".

"إيماني، نسكي"،"الماضية/الاتية"،"جئت/أمضي"،"ذهابي/مجيئي".

"لاأعلم،لغز،طلسم،مبهم".

إن هـذه الإرتـباطات والعلاقـات التي تتشابك وتزدحم في هذا النص الشـعري، أنتجـت تناسـقا ــ فـي الألفـاظ والمعاني ــ عماده الدقة و حسن الإنتقاء،فالـنغمة السلسة المعبرة،تذوب،فينساب ماؤها عذبا رقراقا ، على كل المقاطع، فيصبغها بلونه، غير أن الشاعر لا يكتفي ـــ في محاولة تأثيره و نقل

همومه وتواصله مع الاخرين ــ بالعلاقات اللغوية (بين الألفاظ أو التراكيب)،بل ينشىء علاقات في الكون والطبيعة،يربط و يمنطق الأشياء،بأسلوب شعري جذاب :

ــ البحر/الشاطىء،الأنهار.

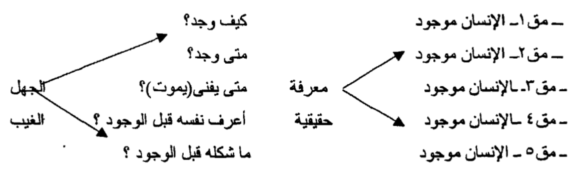
ــ البحر/السحب،المطر،الأرض،الثمر(د.ص١٤٧).

ــ شاطئنا البحر/شاطئنا الشاعر(الإنسان) الأمس والغد(ص١٤٧).

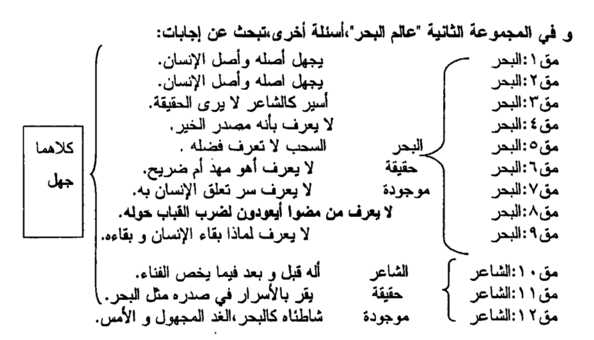
فهذا التوظيف للغة الشعرية، على هذه الوتيرة،يفسر جمال ووضوح المقاطع كلها ، فأنت لا تشعر إلا بالراحة حال قراءة هذه الملحمة الإنسانية،على الرغم من طولها، لأن الكلمة في وضعها،فن و سحر.

و تضاف إلى الإرتباطات السالفة الذكر، العلاقات بين المقاطع في كل مجموعة من المجموعات التي ذكرت في أنها: وكذلك العلاقات أو الإرتباطات بين المجموعات كلها.

ففي المجموعة الأولى :عالم الأنا (الشاعر) نجد المقاطع الخمسة، تدور حول محور واحد وضده،وهو المعرفة أو المعروف =/= الجهل (الغيب،السر)



و في المجموعة الثانية "عالم البحر"،أسئلة أخرى،تبحث عن إجابات:



و هكذا،ففي جميع المجموعات يتقابل "عالم المعروف" مع"عالم المجهول"،فالأديان ـ إشارة للأديرة و الصوامع ـــ لا تكشف عن هذه الأسرار،و العزلة لا تؤدي إلى إدراك سر الحياة،و التقي الناسك لا تنكشف أمامه الحجب، والمعروف أن الإنسان فان،لكن ما الفناء و ما وراءه ؟و الغنى و الفقير سواء،لا يتميز أحدهما عن الاخر في كشف الأسرار. و الفكر يلوح و يضمحل ، يبرق و يتوارى،فما كنهه ؟ كما أن النفس الإنسانية(الشاعر) لا تستقر على حال كأن الشخص شخصان،فما سر ذلك؟و ما كنهها ؟

هذا فيما يخص الإرتباط بين المقاطع داخل المجموعة الواحدة، وهو بدوره، يبرز ارتباط جميع المجموعات فيما بينها فكلها تدور حول فكرة:

المعرفة	=/=	الجهل
لحاضر	=/=	الغائب
الواضح	=/=	اللغز

و لا يعني ،أن هذه الإرتباطات ،أو العلاقات ، تلغى الإختلاف،فاللغة ميدان الإختلافات ، ولا تواصل بدون الإختلاف الذي يرجع إلى نسق اللغة ذاتها،ذلك النسق الذي يقوم على بناء ثنائي، ومنه ثنائية الأنا و الأنت ، فلا وجود لأنا بدون أنت الذي يختلف عنه ،و لا وجود لذات معزولة فهي في موطن التواصل بين الأنا و الأنت(١١).

هــذه الميزة بارزة في هذه القصيدة ، فالتنوع و الإختلاف الذي حققته على جميع المستويات ــــ الألفاظ،التراكيـــب،المقاطع،المجموعات ــ يقرب عالم الشاعر الفكري،"ويفجر التواصل".(١٢)

و المعـــروف أن اللغـــة شكل و ليس مادة(١٣)،و قد فرق هيلمسليف بين الشكل و الجوهر في مجـــال المدلولات ،فالجوهر هو الحقيقة الذهنية أو الكائنة،بينما الشكل هو تلك الحقــيقة كمـــا شكلها التعبير،وهذا يؤكد أن الكلمة لا تأخذ معناها إلا من خلال لعبة علاقات التقابل أو (التماثل)التي تربطها بكلمات اللغة الأخرى(١٤).

و بعـــبارة أخـــرى،الكلمة تمـــتلك المعنى الأساسي المفهومي،و هو العامل الرئيس للتواصل بالإضافة إلى ذلك،يتغير معناها و تكتسب معاني جديدة،ثانوية إضافية،نفســية(١٥) وهـــذا لا ينال كثيرا من هويتها أي من كونها كلمة واحدة "زهرة العمر"،"زهرة التفاح"،"تبنى فكرة"،تبنى طفلا"(١٦).

هذه النظرة الشكلية التي يطبقها البنائيون على اللغة(١٧) أكدتها أن انيو في فرضـــياتها الأولى من كتابها "مراهنات دراســـــة الدلالات اللـــــغويــــة" les enjeux de la sémiotique "بقولها :

مـــــا يمكننا أن نعرف عن المعنى هو شكل وليس جوهرا،و هذا يتعارض مع ما كان سائدا،ومع الذين يعتبرون الصيغة اللغوية وعاء يمكن نقل محتواه، من وعـــاء لأخــــر و مــــن لغـــة لأخرى،لأن المفهوم الأخير يتنافى مع الواقع، إذ

التقسيمات المفهومية تتغير بشكل ملحوظ،من مجموعة لغوية إلى أخرى،تبعا لعلاقاتها بالكون و لإدراكه ووصفه.(١٨)

وباختصار،فإن شكلانية اللغة،تقتضي أن صيغة المعنى تنتظم بأنظمة علاقات،و ظهور العلاقة بين الحدود هو الشرط الأساسي و الضروري لبروز المعنى،من خلال التفكير المتموضع في شبكة العلاقات على جميع المستويات،و هذا الطابع العلائقي يعزز فرضية الشكلية،فالكلمات ذات علائق بكائنات أو أشياء أو أفكار. (١٩)

وانطلاقا من هذه الفكرة،تختلف"الطلاسم"كمفهوم عن "الطلاسم"ككلمة تشكلت و تحققت،في هذا النص الشعري،"فالطلسم"ككل الألفاظ المنثورة بين ثنايا المعاجم،مفهوم ضبابي عام [طلسم الرجل:قطب وجهه،أطرق/الطلسم :الستر المكتوم/الطلسم:نقوش تنقش على أجساد خاصة،في ساعات مناسبة،بكيفيات ملائمة/الطلسم:لوائح معلومة.] بينما الطلسم في هذا النص الشعري،هو شكل معنوي،يفسر و يوصف و يحلل،و يمكن تأويله.

هذا التشكل يتمظهر في كل كلمة من كلمات القصيدة،و في كل جملة،و في كل مقطع ومجموعة ، فالقصيدة كلها مليئة بالإستفسارات و الإستفهامات تقيم تقابلات متنوعة حول "المعروف والمجهول"و في جميع تشكلاتها تعترف بالعجز،أي عجز العقل الإنساني (الشاعر)عن معرفة أسرار(الأنا والأنت)"(الإنسان/الطبيعة و الكون)،(الإنسان / العقيدة)، (الإنسان/الموت و الفناء)،(الإنسان /العقل)،(الإنسان/تناقضات النفس)،(المعلوم/المجهول)، (الحاضر/الغائب).

وهذه الثنائيات،تبرز تصور الشاعر للوجود "المعروف،المجهول"و الفكر الإنساني القائم على مبدأ الثنائية(حزن / فرح،خير / شر،صحة / مرض،حياة / موت....) ويتضح عجز العقل الإنساني،من خلال،غلق الشاعر لكل مقطع،من مقاطع قصيدته بعبارة"لست أدري" وهذه اللاأدرية المتكررة التي تلازم نهايات

المقـــاطع كلها،وكذلك الدائرة المغلقة تعد، عجزا، فالقصيدة تبتدئ بتساؤل حول مجيء الإنسان و ذهابه،(الماضي و المستقبل) و تنتهي بالتساؤل نفسه.

جئت لا أعلم من أين و لكني أتيت
البداية ⟷ ولقد أبصرت قدامي طريقا،فمشيت
وسأبقى سائرا،إن شئت هذا أم أبيت

كيف جئت،كيف أبصرت طريقي........

لست أدري؟

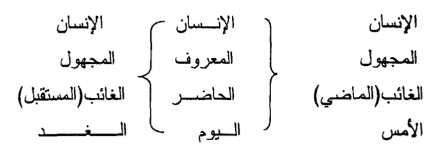
إنني جئت،و أمضي،و أنا لا أعلم.
النهاية ⟷ أنا لغز،وذهابي كمجيء طلسم.
و الذي أوجد هذا اللغز لغز مبهم.

لا تجادل...ذو الحجى،من قال إني ....

لست أدري

فالإبتداء باللغز،و الإنتهاء به،يؤكد عجز العقل الإنساني عن إدراك جواهر الكون و الطبيعة،

وكل ما يتصل بالإنسان،فعلى الرغم،من التعرض لـــــــ "المعروف و المجهول" في ثنايا القصيدة،أي ثنائية (الحاضر/الغائب) فإننا نكتشف المجهول(الغائب) هو الأقوى، و هو الأكثر،بل هو المحير المقلق لعقل الشاعر"الإنسان" إذاً المجهول يحـــيط بـــه من جانبين،يشده، بعنف،فهو نقطة بين محيطين غامضين، وإن كان المجهـــول (الماضـــي) أقــل تأريقا و تحييرا من المجهول(المستقبل) مصير الشاعر(الإنسان):



و إذا انتقلنا إلى عنوان النص،فإنه و إن بدا مغلقا،في حد ذاته ، يتفتح على النص وعلى الكون و الطبيعة ويلائم كل ما ورد في النص:الأبيات، المقاطع،المجموعات،ولا أغالي، إذا

قلت:معظم العلامات و التراكيب ،و حتى استعماله للفظ(الطلسم بصغة جمع الكثرة"طلاسم")يلائم معنى كثرة أسرار الحياة وتناقضاتها. و بناء على هذا فالعلاقة بين المفاهيم أأو المدلولات،تتحقق في مفهوم واحد تلتقي عنده جميعها ــــ و هو الطلسم ــــ وهذا لا يعني أن المفهوم الواحد لا يحافظ على إستقلاليته(٢٠). فالإشتراك و التلاحم لإبراز "معنى ما" لا ينفي الإنفصال و التفرد لمحاولة كشف عنصر ما من عناصر المعنى العام.

ومن المنطق،أن نعترف بأننا لا ننتج و لا نبدع من العدم ،ولذا فلا غرابة من استفادة إيليا أبو ماضي، من الموروث الإنساني و الحضاري، **فالعقل- الأبي ماضي- يشترك مع غيره في هذه الرؤية للوجود، فالموروث الثقافي يبرق و يظهر من حين لأخر،في ثنايا هذه القصيدة،هذا الموروث الذي يعد لبنة من لبنات الكشف عن أغوار هذا النص الشعري،فالقصيدة من غير شك لها موروثها الصنفي أي ما يسميه جيرار جينيت:جامع النص (ARCHITEXT) وعددا من النصوص الأخر في ذلك الموروث . (٢١) فالمعروف عن الشعرالعربي ــــ بصفة عامة ــــ الغنائية و الوصف، وليس الفكر و التأمل، غير أننا نحس بنبض"رباعيات الخيام"و بتأملات المعري في هذا النص:أنظر على سبيل المثال:**

جئت لا أعلم من أين ، ولكني أتيت
ولقد أبصرت قدامي طريقا فمشيت

وسأبقى سائرا إن شئـــــت هـــــذا أم أبيت
كيف جئت ؟كيف أبصرت طريقي .....
لست أدري(٢٢)

كرة تذهب في كل اتجاه مالها إلا الذي شاء الرماة
إن من ألقـــــاك في ميدانه هو يدري،هو يدري،لاسواه(٢٣)

أنت يا بحر أسير ،اه ما أعظم أسرك
أنت مثلي أيها الجبار لا تملك أمرك(٢٤)

هذه رقعة شطرنج القضاء و لها لونان : صبح و مساء
ننقل الخطو بها كيف يشاء ثم تطوينا صناديق الفناء(٢٥)

إن في صدري يا بحر لأسرارا عجابا
نزل الستر عليها و أنا كنت الحجابـــــا
و لذا أزداد بعدا كلما ازددت اقترابا(٢٦).

خضت في عهدي غمار الجدل وســـمعــت الشيخ يتلـــــــوه الولي.
غير أني كنت ألقى أبـــدا مخرجي ــ بعد عنائي ــ مدخلي(٢٧)

و بالإضـــافة إلى هذا التقارب،في الحيرة و التساؤل حول أسرار الحياة، بيــن إيلــيا أبــو ماضـــي،و الخيام،نجد تقاربا،بينه و بين أبي العلاء،في التأمل والــنظرة العميقة للأشياء و للكون و الحياة ، إذ يقول المعري مثلا في بعض تأملاته:

غير مجد،في ملتي و اعتقادي نوح باك و لا ترنـــم شاد
وشبــيه صوت النعي إذا قيس بصوت البشير في كل نـــاد

صاح هذ ي قبورنا تمـــلأ الرحـــ ـــب،فأين القبور من عهد عاد؟
رب لحد قد صار لحدا مرارا ضاحك من تزاحم الأضــداد
إن حزنا في ساعة الموت أضعا ف سرور ،في ساعة الميلاد
تــعب كلها الحـــياة،فما أعجـــ ـــب إلا من راغب فى ازدياد(٢٨)

وهكـــذا ،فبالإمكان،أن أقول بأن الهم الذي يشغل بال الفلسفة الحديثة،يتمثل فـــي محاولـــة وضع حد للميتافيزيقا ،و يتم ذلك بوضع حد لوعي الإنسان على اعتبار أن هذا الوعي يجعل من نفسه مركزا للكون،فلا وجود في الكون إلا وله إرتـــباط بـــالعقل و الإنسان ،بل هو الذي يحدده و يعطيه معنى و دلالة،ففلسفة الحظـــور هـــذه تحولت ،بل إنقلبت إلى فلسفة الغياب التي تقول بالاخر المغاير الذي لا يفتأ ينأى عن صيرورة الإختلاف.(٢٩)

هـــذا الهـــم ،قريب،مـــن الهـــم الـــذي شـــغل بـــال الشاعر،المنتج لهذا النص،"الطلاسم" ،وحيره كثيرا، إذ تناول الأنا و الآخر،و حاول أن يطرح فكرة الإختلاف بينهما ،يعترف بالتماثل و الإختلاف بين الأنا و الأخر،غير أنه ينحاز إلـــى الأنـــا في نظرته لرجال الأديرة وللناسكين مثلا.،و في مجموعة صراع و عراك يعترف بالجانب الخفي السري الذي لا يحضر في الوعي ولا يمكن للفكر أن يتمـــثله و يعكســـه ،فيبقى دائما غائبا(٣٠) و يتضح ذلك مثلا،في مجموعة "صراع و عراك" أي عجز الوعي الإنساني عن فهم تناقضات النفس الإنسانية،و فـــي القصـــيدة كلها حيث أن أسئلة هذه القصيدة أسئلة العديدين من الشعراء وعلـــى رأســـهم عمـــر الخـــيام و حافظ الشيرازي،و المعري و الزهاوي،كما يقال،أيضا،أنه أخذ معاني ملحمته" الطلاسم" عن إدرجار ألن بو و روبرت جرين أنجرســـل(٣٢). وهـــذا يؤكـــد أن الحـــيرة إنسانية في هذا المجال، فكلنا نخاف المصـــير و نطمـــح إلى كشف سره،ولذا من حق الشاعر (الإنسان) أن يتساءل و أن يطـــرح مـــا يشـــاء مـــن الأســـئلة ما دام البحث عن الحقيقة من الأمور المشـــروعة،إن لم يكن من أهداف الوجود االإنساني ،هذا الإنسان الضائع وسط أكوام المتاهات، هذا الإنسان الضحية،لأنه الضائع و الباحث عن ضياعه.

الهوامش:

١ـــــ ان اينو،مراهنات، (٣١)

٢ـــــ نفسه ص:(١٠).

٣ـــــ نفسه ص(١٢١).

٤ـــــ عبد العزيز بن عرفة،الدال و الإستبدال،ص(٠٧).

٥ـــــ نفسه،ص(١٠)،(٢٠).

٦ـــــ جوليا كريستيفا،علم النص،ص(٧٦)،(٧٧).

٧ـــــ الدال و الإستبدال ص(٨)،.(٧).

٨ـــــ جون كوين،بناء لغة الشعر،ص(٣٩).

٩ـــــ سوسير،دروس في الألسنية العامة ص)١٧٣،١٧٢).

١٠ـــــ نفسه،ص:(١٧٧،١٧٦)

١١ـــــ الدال والإتبدال ،ص(٥٤)

12ـــــ نفسه ،ص(٥٤)

١٣ـــــ دروس في الألسنية ،ص(١١٤)

١٤ـــــ بناء لغة الشعر،ص(٤٠)

١٥ـــــ عمر مختار ،علم الدلالة،ص(٣٧،٣٦)

١٦ـــــ دروس في الألسنية ص:(١٦٨،١٦٧)

١٧ـــــ بناء لغة الشعر ص:(٠٤)

١٨ـــــان انيو،مراهنات ص:(٤٤،٤٣)

١٩ـــــنفسه ص:(١٤)

٢٠ـــــ نفسه ص:(١٢،١١)

٢١ـــــ اللغـــة و الخطـــاب ،مقـــال ســـيميائية الـــنص الشـــعري،و روبرت شولز،ت:سعيد الغانمي ص:(٩٧)

٢٢ـــــ الجداول ص:(١٣٩)

٢٣ــــ حصاد الهشيم،ص:(٧٨)

24ــــ الجداول :ص(١٤٢)

٢٥ــــ حصاد الهشيم ص:(٧٥)

٢٦ــــ الجداول ص:(١٤٧)

٢٧ــــ حصاد الهشيم ص:(٨٠)

٢٨ــــ ديوان سقط الزند،ص:(٧،٨)

٢٩ــــ سارة كوفمان،روجى لابورت،مدخل إلى فلسفة جاك دريدا،ص:(٣١-٣٨) و انظر،الدال و الاستبدال ص:(١٤)

٣٠ــــالدال و الاستبدال ص:(١٤)

٣١ــــ قصة الأدب المهجري،ص:(٥١٥)

٣٢ــــنفسه ص:(٥١٧،٥١٩).

المراجع

١ـــ أحمد عمر مختار،علم الدلالة،مكتبة دار العروبة للنشر و التوزيع، الكويت ط١٩٨٢، ١

٢ــــــان ايــنو، مراهنات"دراسة الدلالات اللغوية" ترجمة:أوديت بتيت و خليل أحمد،دار السؤال
للطباعة والنشر،دمشق ،ط١٩٨٠، ١.

٣ـــ إبراهيم عبد القادر المازني،حصاد الهشيم،دار الشروق ،بيروت،١٩٧٦.

٤ـــــ أبــو العــلاء المعري ،ديوان سقط الزند،دار بيروت للطباعة و النشر، ١٩٨٠

٥ــــإيليا أبو ماضي،ديوان الجداول،دار العلم للملايين،بيروت، ١٩٨٤ط ١٦-

٦ـــــ جولــيا كركستيفا ، علم النص،ترجمة:فريد الزاهي،دار توبقال للنشر، ١٩٦٩

٧ـــ جون كوين،بناء لغة الشعر،ترجمة :أحمد درويش،دار المعارف ، القاهرة ، ط ١٩٩٣، ٣

٨ـــ سارة كوفمان،روجي لايورت،مدخل إلى فلسفة جاك دريدا،إفريقيا الشرق الدار البيضاء
ط٢ ،١٩٩٤.

٩ــــ ســعيد الغانمــي،اللغة والخطــاب (تــرجمة)،مقــال ســيميائية النص الشعري،لروبرت شولز،
المركز الثقافي العربي،بيروت ط١ ،١٩٩٣

١٠ـــــ عــبد العزيــز بــن عــرفة ،الــدال و الإســتبدال،المركز الثقافــي العربي،بيروت،ط١ ،١٩٩٣

١١ــــ فرديــنان دي سوســير ، دروس فــي الألسنية العامة،ترجمة:صالح القرمادي و محمد الشاوش،
محمد عجينة / الدار العربية للكتاب ، طرابلس، ١٩٨٥

١٢ــــ محمــد عبد المنعم خفاجي،قصة الأدب المهجري، دار الكتاب اللبناني بيروت،ط١٩٨٠، ٣.

ضغوط القافية فى ديوان "المسافر" لعبد المنعم الرفاعى

د . عبد الكريم مجاهد مرداوى (*)

يتكون ديوان المسافر من اثنتين وخمسين قصيدة كلها من الشعر الذي اصطلح على تسميته بالشعر العمودي . وامتدت القصائد على امتداد حياته من أواخر الثلاثينيات . وتتوزع موضوعياً إلى عدة أغراض منها السياسي والديني والاجتماعي والرثاء والنسيب العفيفَ . وتتصف ألفاظ الشاعر بالجزالة وتكاد تخلو من الغموض ، وتتسم عاطفته بالسمو وصدق الإحساس وشفافية المشاعر ؛ فقد ندرت في قصائده التجارب الخيالية المصطنعة التي يتكلف فيها القول ، فشعره قد صدر عن تجارب حقيقية وفي مناسبات جاشت فيها عواطفه وفاضت فيها أحاسيسه وملكت عليه فكره وعقله سواء في خواطره عن مسيرة حياته ، أو تصوير مشاعره نحو فلذة كبده عمر ، أو في مدحه ورثائه لأمه وأخوته وزعماء الأمة وأدبائها أو في نسيبه ووجدانياته ، عدا ما يفيض به شعره الوطني والديني من صدق لا تزييف فيه ولا مغالاة .

ويكاد يخلو شعره من الانتهاكات الأسلوبية الصارخة إلاّ من اضطراره في بعض الأحيان إلى صرف الممنوع من الصرف ، من مثل " كتائب " التي يجب أن تمنع من التنوين لأنها على مثل مفاعِل في قوله(1)

(*) أستاذ الأدب والنقد المساعد – بالجامعة الهاشمية – الزرقاء – الأردن

تدافَعَت وحَدَاها المجدُ واعتَزَتْ بالبيض تسبقها الخطِّيَّةُ السُّمرُ

كتائبٌ لرسول الله ما نقشتْ صدر الكواكب إلا خيلُها الضُمُرُ

مع ملاحظة ارتكابه لاضطرار آخر يسميه العروضيون والنقاد التضمين ؛ حيث افتقر البيت الأول لاستكمال معناه النحوي إلى البيت التالي له مباشرة الذي وجد في أوله الفاعل " كتائب " للفعل الأول في البيت السابق وهو " تدافعت " وكما هو معروف فإن القصيدة العربية قد بنيت على الاستقلال المعنوي والنحوي لكل بيت ، ولكننا لا نستطيع أن نؤاخذ الشاعر فنياً على هذا النوع من التضمين ، ولا بد له من دلالة يضيفها ؛ فقد أراد الحديث دون انقطاع لأن الحدث يقتضي هذا الامتداد فجند رسول الله – صلى الله عليه وسلم – المدججون بالسلاح ، يعتلون صهوات خيولهم تملؤهم الحماسة فيتدافعون ولا مَنْ يوقفهم ، فكان لا بد أن تتصل اللغة ويترابط الحديث في البيت الثاني مع سابقة في موازاة اندفاع الجند وعدم توقفهم ؛ وعليه فهذا الترابط الفني اقتضاه التماسك الدلالي بين البيتين ، فهو نوع من التوازي بين الصوت والمعنى(٢) .

ويبدو أن للشاعر غاية دلالية يضيفها إلى المعنى المعجمي لكلمة " كتائب " التي صرفها في هذا السياق ليدلل على كثرتها بالتنكير وامتدادها وتواليها وعدم انقطاعها يسند بعضها بعضها الآخر بدليل قوله " تدافعت " ، وفي منعها من الصرف قطع صوتي يترتب عليه انقطاع وتقليل ، بلا شك .

وأقصد بضغوط القافية تلك الانزياحات النحوية التي يلجأ إليها الشاعر مضطراً في أثناء توزيعه النحوي لجملة القافية كي يحقق ما يجب أن يلتزم به من شروط القافية وفي الوقت نفسه يحافظ على المعنى المراد .

والقافية كما هو معلوم تشكيل موسيقي في آخر البيت الشعري يعرّفها الخليل بأنها " آخر ساكنين في البيت مع ما بينهما من الحروف المتحركة ، ومع المتحرك الذي قبل الساكن الأول منهما "(٣) وعليه فقد تكون القافية بعض كلمة أو كلمة أو كلمة مع بعض أخرى أو من كلمتين ؛ لذا يجتهد الشعراء في تنظيم جملة القافية وتوزيع مفرداتها بحيث يراعى الالتزام بنوع القافية أو مكوّناتها كحرف الروي وحركته ووصلها والرّدف والوزن العروضي واستقلالية البيت .

ومن الشعراء من يتخفف من قيود الكلام ؛ للوصول إلى بناء جملة شعرية في منطقة القافية ؛ تستجيب لمتطلبات المعنى وتستوفي شروط القافية وهو ما نوّه إليه سيبويه في كتابه ؛ في باب ما يحتمل من الشعر " وليس شيء يضطرون إليه إلا وهم يحاولون به وجهاً "(٤) ، ولا يعني بالضرورة الخروج على قواعد اللغة المألوفة ؛ لأنه يقوم بعملية تنسيق قد يعدل فيها عن المعيار ، مما يدخل في باب أسلوبية الانحراف من تقديم أو فصل ، وقد يميل إلى التكثير من أساليب تركيبية أخرى أكثر من غيرها بحيث تشكل لكثرتها وزيادتها عن الحدّ ظاهرة أسلوبية .

وعليه فإن ورقتي عن شعر الرفاعي ، رحمه الله ، قراءة أسلوبية قوامها البحث عن ظاهرتين أسلوبيتين استعان بهما الشاعر للمحافظة على مكونات القافية واستوفى مقاصده الدلالية في الوقت نفسه ، وهما : **الانزياح عن الأصل القياسي ثمَّ التوسُّع الكمي فيما تتيحه اللغة من إمكانات تركيبية في وظائف الكلمة الأخيرة .**

وفي الانزياح عن الأصل القياسي لجأ الشاعر إلى **التقديم والفصل** ، أما **التقديم** فقد جاء في أكثر من ثمانين موضعاً من مثل تقديم المفعول به على الفاعل دون داعٍ نحوي نحو قوله :

في وحـدةِ اللهُ ثـالثـهـا	كُتِبَتْ وخَطَّ سطورَهـا القَـدَرُ(٥)

من قصيدة رويّهـا الراء وحركته الضمة والتزم بهما استجابة لـهذا المتطلّـب الفني ، وهو من التقديم الذي يقبله القياس كما ذكر ابن جنـي(٦) وفي تقديري أن الأمر أبعد من كونه شكلياً فحين يقدّم الشاعر المفعول على الفاعل استجابة لشرط فني لا بد أن يعنى بتوظيفه ، فإن كلمة " خَـطَّ " تستدعي بصوتها ما يقتضيها معنىً وهـو السطر ، خاصة أنـها سُبِقت بكلمة " كتبت " التي تعني قدَّرها الله عز وجل ، وهي بدورها مسبوقـة بلفظ الجلالة فهذا تركيب متناسق شكلياً ودلالياً ، تفضي كل كلمة فيه إلـى ما يليها فكأنه سلسلـة من الأصوات التي تتداعى ، فتخلـق نوعـاً مـن التماسك الدلالي والمنطقي يقتضيه السـياق ، فـالرجل يخـاطب ابنـه مستسلمـاً لقدره راضياً بما كتبه الله عليه وعلـى وحيـده ، مـن وحـدة فرضتها عليه ظروف أسرية خاصـة .

وفي لحظة تأمل في الحياة وما تؤول إليه في سيـاق رثائه لسليمـان النابلسي ، رحمه الله ، يقوم بمناجاته ويبثـه شكواه من هذا الليل الحـالك الذي يحيط بالأمة ، ويسترجع معه رحلة الحياة التي راح يبحث فيها عـن الحقيقة فيشبهها بالزورق الذي يتهادى حيناً ولكن تعبث به الرياح والأمواج في سائر الأحيان فيصيبه الإنهاك فيضطر إلى الرسوّ وإنهاء رحلته التـي مرت كالومضة إذ لم تتحقق فيها الأماني التي كان يصبو إليها ، حيث يقـول(٧) :

زورق ينشدُ الحقيقـة في الكـون	فيشقى بـه المـدى والمـدار
عاد من رحلةِ الخيال كمـا كان	وألقـى عِصِيَّـةُ التسيـارُ
فـإذا العمـرُ ومضـةٌ من شعاع	وإذا الموتُ صـارمٌ قهّـار

فقد قدّم المفعول به " عصيَّه " على الفاعل وهو " التسيـار " ، وهـذا التقديم منطقي فمن يرغب في الراحة لا بد أن يلقي ما بيديه مما يتعبه فـإذا كانت عصا فلا بد أن يطرحها أرضاً رغبة قي عـدم مواصلـة السـير ، وهكذا جاء ترتيب التركيب منطقيـاً دالاً على الحدث كما يجب أن يكون .

أما تقديم الجار والمجرور على الفعل وهو أمـر لا مشاحّـة فـي إجازته عند النحاة ؛ إذ يبقى على تعلقه به رغم تقدّمه عليـه ، والشـاعر يستغل إمكانيات اللغة من أجل الوفاء بمتطلبات القافية ففي ذكـرى مولـد الرسول عليه الصلاة والسلام يتأمل في حياته ودعوته صلى الله عليه وسلم ويتذكر نكبة مسراه ويحس بتقصير الشعر عن أداء حقـه عليـه السـلام فيضطر إلى الاعتذار فيقدِّم ذكر ما يجب الاعتذار إليهم من الأحياء لسـمو مقامهم في نفسه بقولـه في نهاية قصيدتـه :

حسبي إذا كلَّ شعري عن مطامحـه أني لفرع رسـول الله أعتـذر(٨)

فبمجرد أن ينطق الشاعر بـ " حسبـي " يتبادر إلى الذهـن أنـه لا محالة معتذر ولكن السؤال لمن يعتذر ؟! والاعتذار يُقدَّم في غالب أمـره للأحياء فقدَّم بعد فصل ، لكي يعطي نفسه مهلة للتفكُّـر والتأمُّـل في مـن يتوجه إليهم بالاعتذار وأخَّر فعل الاعتذار لأنه في مقام المفـروغ منـه ، فيكون الشاعر بذلك قد استثمر التقديم في الوفاء بحق القافية ، وأضاف إلى المعنى جانباً رآه ضروريـاً . كذلك قدَّم الشاعر الجار والمجـرور فـي قصيدة قالها في تكريم الشاعر أمين نخلـة :

أحلامُهُ حمحـماتُ الخيل صافنـةً إذا الفوارسُ عن خوض الوغى رَغِبُوا(٩)

فالقافية في القصيدة بـاء بضمة مشبعة فوجد ضالّتـه فـي الفعـل " رَغِبُوا " الذي يستكمل فيه صورة القافية برويّها وحركته ، ولكن هذا الفعل لا يؤدي معناه المعجمي بدقة إلا إذا عُدِّي بأحد حرفي الجر " في ، وعـن "

، ولما أراد أن يجعل حديثه منطقيا ومتسقا في نتائجه مع مقدماتـه جعل " حمحمات الخيل " في أحلام شاعره أمين نخلـة ، ولكنه شاعر كلمة وليس فارس خيل ولا يقوم هذا الشاعر بدور الفارس إلا إذا الفوارس قصـروا ! ولا يكون ذلك إلا بتعدية رغب بعن وجعلها بعد " الفوارس " مباشرة حتى يقطع على السامع أي وهم قد يتبادر بذكر كلمة " فوارس " ، ويبدو أيضا منطقيا في تشبيهه أحلام أمين نخلة بصهيل الخيل ؛ إذ لـم يـدع خيـول الفوارس تحمحم .

ومن التقديم الذي أجازه النحاة ، وإن اشترطوا له شروطا ووضعوا له مواصفات ، تقديم الخبر خاصة إذا كان شبه جملة فقد ذكر ابن جني فـي الخصـائـص " ومما يصح ويجوز تقديمه خبـر المبتدأ على المبتـدأ ... وكذلك خبر كان وأخواتها على أسمائهـا وعليـها أنفسـها .."(١٠) ، وقـد استعان به الشاعر كذلك لتستكمل القافية شروطها والبناء العروضي وزنـه في قوله في مدح رسول الله صلى الله عليه وسلم :

**شـب الأمين وفي عرنينـه شمم		وفي حمائله الصمصامة الذكـر(١١)**

حيث لجأ الشاعر إلى تقديمين في هذا البيت أما أولهما فواجب " فـي عرنينه شمم " والآخر فهو الذي يهمنا في هذا المقام ، وتقديمه فـي حكـم الجواز وليس الوجوب وآثر الشاعر التقديم ؛ لأنه يزجي له خدمة شـكلية يستكمل من خلالها البحر الشعري والبناء العروضي ويسـتوفي شـروط القافية برويها وحركته ، ولا يخلو الأمر من دلالة يصيبها هذا التقديم الذي اقترن بواو الحال ليبيـن الشاعر أن حمل " الصمصـامـة " كان من دأبه في شبابه عليه الصلاة والسلام وقبل شبابه ؛ فلم يعلق الجـار والمجـرور حين قدمهما بالفعل شب لئلا يرتب شجاعة الأمين عليه السلام على بلوغـه الشباب وإنمـا ليدلل على ملازمتها له في مراحل حياته الأولى .

وقد استعان الشاعر أيضاً **بالفصل** في أكثر من ستين موضعاً لتنسجم له القافية برويّها وحركته في نهاية الأبيات التي وردت فيها ، مع أن اللغويين والنحاة يستقبحون الفصل في مواضع ويجيزونها في أخرى على ما ذكر ابن جني بعد حديثه عن التقديم " وأما الفروق والفصول فمعلومة المواقع أيضاً فمن قبيحها الفرق بين المضاف والمضاف إليه ، والفصل بين الفعل والفاعل بالأجنبي ، وهو دون الأول ؛ ألا ترى إلى جواز الفصل بينهما بالظرف ...، ويلحق بالفعل والفاعل في ذلك المبتدأ والخبر في قبح الفصل بينهما ، وعلى الجملة فكلما ازداد الجزءان اتصالاً قوي قبح الفصل بينهما "(١٢) ومع ذلك يسوق بعض الشواهد على ورود مثل هذا الفصل : بين المضاف والمضاف إليه والمعطوف والمعطوف عليه وبين الجار ومجروره ، وبين الصفة والموصوف والفعل والفاعل ، ويظهر نوعاً من التسامح بإيرادها وقد يصل به الأمر تسويغ ارتكابها والإشادة بقدرة من يرتكبها فهي ليست دليلاً على ضعفه وقصوره بل على قوته وقدرته على تخطي القيود في قوله : " فمتى رأيت الشاعر قد ارتكب مثل هذه الضرورات على قبحها ، وانخراق الأصول بها ؛ فاعلم أن ذلك على ما جشمه منه وإن دل من وجه على جوره وتعسفه ، فإنه من وجه آخر مؤذن بصياله وتخطُّمه ، وليس بقاطع دليل على ضعف لغته ، ولا قصوره عن اختياره الوجه الناطق بفصاحته ، بل مَثَله في ذلك عندي مثل ... وارد الحرب الضروس حاسراً من غير احتشام ؛ فهو وإن كان ملوماً في عنفه وتهالكه ، فإنه مشهود له بشجاعته وفيض مُنّته ... إدلالاً بقوة طبعه ، ودلالة على شهامة نفسه ..."(١٣) ، ومن ضمن ما يستشهد به على الفصل بين المتضايفين قول الطرماح(١٤) :

يُطِفْـن بحـوزي المراتع لم يُـرَعْ بـواديه من قَرع القِسِيِّ الكنائـنِ

ويعلّـق عليه بقولـه(١٥) : " فلم نجد فيه بدّاً من الفصل ؛ لأن القوافـي مجرورة " ، وكأنه يجيز مثل هذا الفصل لأن الشاعر قد وقع تحت ضغـط القافية حيث البيت الذي يقع قبل البيت المستشهـد به هو :

يخافِتْنَ بعضَ المضغِ من خشية الردى وينصتن للسمع انتصات القناقـن(١٦)

وما دام هذا الفصل قد سمع من فصيح القول ، المحتج به من أشـعار العرب يجب ألا يقف استقباح اللغويين له حائلاً دون اتخاذه من الشـعراء العرب وسيلة للتخلص من عيوب القافية ولتحقيق التوافق والانسجام فـي قوافي الأبيات ، وعليه فلا نستغرب وروده في شعر عبد المنعم الرفاعي ، خاصة أنه لم يرتكب صوراً صارخة من الفصل مما يجمع القياسيون علـى استقباحه كالفصل بين المضاف والمضاف إليه ، وأكثر مـا لجـأ إليـه ، الفصل بين الفعل والفاعل بمتعلق الفعل من ظرف أو جار و مجرور وهـو فصل بغير أجنبـي كما يقول النحاة كقولـه في ثورة العـرب(١٧) :

وانحـنى المجـدُ في مواكبهـا واستوى خلفِ زحفهـا القَـدَرُ

يبغي الشاعر أن يقول إن القـدر يقف وراء وحدة من يتوحـد مـن العرب ، فلم يكن لـه بدّ من الفصل بين لفـظ القـدر والفعـل اسـتوى فوضعُهما متتابعين مباشرة يضيِّـق من دلالات الفعل المعجمية ويقلل مـن إيحائـه الشعري فلا معنى لاستواء القدر معجمياً لأن الاستواء المسـتفاد من الظرف الفاصل " خلف زحفها " استواء مكاني وهو فصل قصد الشاعر أن يحترز به عن المعنى المعجمي الساذج للفعل استوى ؛ لو أسند مباشـرة ودون إمهال إلى الفاعِل " القـدر " .

كذلك استعان الشاعر بالفصل بين الصفة والموصوف غالباً بالظرف والجار والمجرور كقوله مخاطباً الشاعر أحمد رامي في حفل تكريمـه :

لـــكَ منـــي أمنياتي حفَّـــلاً بقطوفٍ من جنى الخـــير دواني(١٨)

إن الدواني من الصفات المصاحبة للقطوف في العربية من يوم نزولها في الذكر الحكيم " في جنـــةٍ عالية ، قطوفها دانية "(١٩) ، ولكن الشاعر أراد أن يضيف بعداً آخر ، فيه شموليـــة محبة الخير من كل نوع مما يتمنـــاه لزميله وتطيب به نفسه ، وكان بإمكانه الاستغناء بهـــذا الفصل والتقديـــم عن كلمـــة " دواني " لولا حاجته لهـــا في القافية .

كذلك ورد مثل هذا الفصل في قولـــه(٢٠) :

هل مـــرَّ في شطِّـــك مِنْ شاعـــرٍ له غـــرامٌ كلَّ يـــوم جديـــدْ

فإن الغرام كل يوم ، دون أن يكون فيه تنويع أو تغيير ، لا يضيـــف قيمـــة أو شيئاً ذا بال ، فأما الدلالة فتضيف تنويعاً وتجدُّداً ، وأما القيمـــة الفنية ففي تسكين الروي الذي يجب أن يكون مجروراً وهي مرونـــة فـــي البناء العروضي ، وكان الشاعر موفقاً في استثمار هـــذه الإمكانيـــة ، لأن أبيات القصيدة تنتهي بما يجب أن يكون مرفوعاً في مثل قولـــه في مطلـــع القصيدة(٢١) :

تجري وأحـــلامي في غيِّهـــا تمضي إلى حيث البعيدُ البعيَـــدْ

فبالتسكـــين تخلّص الشاعر من عيب الإقـــواء ، وحقَّـــق الانســـجام المطلوب في حركـــة الروي وحافظ على البناء العروضي والموسيقي فـــي حالـــة من التوافـــق ، الخالية من الشـــروخ ، عـــدا أن التسكـــين فـــي قصيدة مناجـــاة قد يعني أن العَبرة قد قطعت أنفاس الشاعر .

أما الشق الثاني من الحديث فعن اتكائه على **وسائل العطف والإضافـــة والوصـــف** التي استطاع الشاعر أن يستثمرها ويفيد منها في إقامة قـــوافٍ

سليمة خالية من الإقواء ضمن جمل مترابطة نصياً يحقّق بها اتصالاً نفسياً أو شعورياً .

وقد توزّعت نهايات جمل القوافي التي استعان بها على وظائف نحوية متعددة من مضارع إلى ماضٍ ، إلى المبتدأ المؤخر ، إلى الفاعل ، إلى أخبار لإن وأخواتها أو كان وأخواتها ، إلى جار ومجرور ، إلى المفعول به ، إلى التمييز ، ولكن أبرز هذه الوظائف :

العطف والإضافة والوصف التي يمكن عدّها ظواهر أسلوبية ولكنه " اختيار أو انتقاء يقوم به المنشيء (الشاعر) لسمات لغوية معينة من بين قائمة الاحتمالات المتاحة في اللغة "(٢٢) ، أما العطف فقد ناف في ديوانه على ثلاثمائة وخمسين موضعاً حقق فيها الترابط الداخلي والتلاحم الشكلي الذي أدى نوعاً من التماسك الدلالي ، سأحاول البحث عن أبعاده وتفسيره من خلال التحليل النصي الذي سأقوم به ، فعلم لغة النص كما يقول كوزريو " ليس في الحقيقة شيئاً غير المقدرة التأويلية ، ونظرية علم لغة النص ، ليس شيئاً غير نظرية علم التأويل (التفسير) "(٢٣)،وخير مثال نبدأ به من قصيدة المسافر بعد رحلة من اللهو يعلن على أثرها ندمه أو اكتفاءه بقوله(٢٤) :

وكأني بهاتف علويٍّ قد دَوَى في مسامعي ووجودي
أغرام وموطني يتنزى عن شهيد مضرّجٍ وشريد
وعَذاراه في الإسار سبايا بين حُمْرٍ من الدموع وسود

فالعطف في ظاهره ترابط سطحي أو نوع من التشابك اللفظي بين المسامع والوجود ، والمضرّج والشريد والحمر والسود ، وفي حقيقته تتابع شعوري ونفسي من خلال وحدات دلالية جزئية لتكوين بنية دلالية كبرى هي رغبة الشاعر في الاستقرار النفسي والخلود إلى الراحة خاصة راحة

الضمير بعد مسيرة من حياته قضاها في شقاء ولهو وجموح وتتبع للهوى ، وآن له أن يضع حداً لهذا كله باستجابته لنداء روحي من ضميره هزّ كيانه كله بتذكيره بما يحصل لأبناء وطنه من قتل وتشريد ، ولبنات وطنه من إذلال وأسر ونشيج ، والحقيقة أن الشاعر لم يكن مطنباً في إيراده المعطوفات في أواخر الأبيات لأنها ليست من المترادفات بل فيها تنويع وتفصيل تقف وراءهما مقاصد دلالية لها صلة بالواقع فالهتاف عبر سمعه يملأ كيانه ، وأبناء الوطن بعد النكبة الثانية بين أمرين إما الموت أو التشرد ، والفتيات في حزن بالغ يعبِّرن عنه بالبكاء أو لبس السواد فالرجل متفاعل مع هذه الأحزان التي أورثته هموماً وآلاماً شغلته عن حياة اللهو والآثام ، لذلك نجد الشاعر يقول في بيت سابق على هذه الأبيات :

وامّحى غير بارق من سناه زمن اللهو والهدى والنشيد(٢٥)

ولا نفهم من هذا التتابع في المتعاطفات سوى أن الشاعر قد تلبسته حالة شعورية ونفسية متصلة لا عوْدة معها إلى حياة اللهو ، فقد حل محلها هموم أخرى في أعماقه ملكت عليه قلبه وعقله ولم يعد لغيرها مكان في نفسه ووجدانه .

وقد تنوّع العطف عند الشاعر من عطف مفرد على مفرد كما رأينا في الأبيات السابقة ، أو عطف تركيب وصفي على آخر كما في قوله(٢٦)

وحواليك عوّد وأساةٌ وهديل الدعاء والتجويد

من أبٍ طيِّبَ الإله ثراه وأخٍ مشفقٍ وأمٍ ودود

حيث عطف " أم ودود " على " أخ مُشْفِقٍ " وهما تركيبان وصفيان غير إسناديين بالطبع ، وقد يأتي العطف بين تركيبين إضافيين كما في قوله(٢٧) :

وافترقنـــا وباعد الوصل عنــــا هذر النـــاس وافتـــراء الحســـود

ففي هذين الأسلوبين من العطف لم يكتف الشاعر بتنويع التعاطف بـلى أضاف تنويعا آخر بالوصف ، والوصف والإضافة كمـــا نعـــرف يفيـــدان التخصيص والتعريف .

وعطف الشاعر كذلك جملة على جملة كقوله في ثورة العرب :

والـلـــواءان تحت تاجهمـــا تاهت الشمس وانجلى القمـــر(٢٨)

وقوله من القصيدة يعبر عن فرحة الأمة بالثورة والوحدة :

والعذارى تمايــلت مرحـــا والتقى الشمل وازدهى السمر(٢٩)

وفي عطف الجمل الفعلية إضافة إلى التنـــويع ، نوع من تجدد الحدث وتتابعه .

أما **الإضافة** فتأتي في المرتبة الثانية في درجة التكرار بعد العطف ، فقد بلغت أكثر من مئتين وثمانين مرة توجيها يخدم تجربته الشعرية بما فيها من دلالة عامة على التبعية .

والإضافة في نحو اللغة العربية نوعان أولاهما : المعنوية التي تفيـــد تخصيصا إذا كان المضاف إليه نكرة أو تعريفا إذا كـــان المضـــاف إليـــه معرفة ، والأخرى الإضافة اللفظية وهي التي تفيد تخفيفا(٣٠) .

وأكثر أنواع الإضافة استعمالا عند الشاعر الإضافة المعنوية في مثل قوله في مطلع قصيدة في انتصار الجزائر :

هل على الصحراء من بذل الفداء أثر لم يـــروه سيل الدمـــــاء(٣١)

فكلمة سيل عامة وأكثر استعمالها عند العرب مع الماء حتى لو كـــانت منفردة دون إضافة أو وصف ، ولكـــن الشـــاعر أراد تخصيصـــه بـــالدم فالصحراء بحاجة إلى الماء أكثر من حاجتها إلى الدم ، ولكن الفداء يرشـــح الدماء وبذكره يهيىء الشاعر المتلقي إلى أن الصحراء قد ارتوت بالدمـــاء

وليس بالماء ، ليحقق نوعاً من التماسك الدلالي ضمن بنية دلالية كبرى هي أن الجزائر قد تحررت بالنضال والتضحيات وافتداها أهلها بنفوسهم ، وبذلوا أرواحهم من أجل حرية وطنهم واستقلاله ، وهكذا يكون الشاعر قد واجه الحدث وهو انتصار الجزائر واستقلالها ، وقام بتوجيه معناه وتفسيره بالبذل والفداء والتضحية عن طريق إضافة السيل وتخصيصه بالدماء ، يؤيّده قوله بعد ذلك مباشرة :

القرابين التي مدّ العلى ظلّها زخّارةً بالشهداء(٣٢)

لا يريد الشاعر سوى التعبير عن موقفه إزاء الحدث فيعطيه صورة إيجابية وأفقاً عالياً من السمو ، وكما يقول بيير جيرو " للغة وظيفتان ، أولاً : أنها تعطي للأشياء التي تتكلم عنها ، دلالتها ، ثانياً : أنها تعبّر عن موقف المتكلم إزاء هذه الأشياء "(٣٣) ، وهو ما فعله الشاعر . وأكتفى بهذا القدر عن الإضافة لأنه فيه دلالة وإبانة عن دورها ، وقيمتها الفنية الأسلوبية .

أما **الوصف** فقد تكرر في مئتين وثلاثين موضعاً لكي يصل إلى نهاية البيت بقافية سليمة تحقق الشروط المطلوبة من خلال تكراره وظيفة نحوية هي الوصف (الصفة) في نهاية الجملة الشعرية أو جملة القافية ، ففي تحيته للجيش يقول :

أيها الجيش يا هوى الأمل الظامي متى نُرْجِع الحمى المفقودا ؟(٣٤)

فالجيش معقد أمل الشاعر ، ومن الطبيعي أن يقفز إلى ذهنه الأمل الكبير وهو استرجاع ما احتل من أرض الوطن " ، وكلمات الشاعر في تتابعها تحقق ترابطاً شكلياً يوفر عناصر التماسك الداخلي إذ يوجه النداء إلى الجيش مرتين ، مرة باسمه ومرة بصفته ليشدَّ انتباهه ويستثير نخوة عناصره ، ثم يلقي بسؤاله أو طلبه وهو أنبل مهمة تلقى على عواتق حماة الوطن وفرسانه . ولم يكتف الشاعر بما توحي به " نرجع الحمى " ، لأن طلب الإرجاع لا يكون إلا لما أُخِذَ عنوة ولم يُرَدّ ، ولكنه زاد الوصف "

المفقودا " لكي تستوفي قافية البيت بمكوناتـــها والبيــت وزنـــه أو بنــاؤه العروضي فالقصيدة تنتهي برَوي الدال وحركتها الفتحة المشبعة صـــارت وصلاً وردفها مَــدُّ الواو ، وهذا مقصد شكلي أما الغاية الأخرى فدلالية إذ أضْفَتْ كلمة المفقود شرعية الكفاح من أجل استرجاع الحق .

وكان الشاعر يلجأ أحياناً إلى تعدد الوصف ليفي بحق القافية ففي قصيدة بعنوان أغنية فلسطين يقول الشاعر :

فانطلقنــا خلف أبعاد المنــى في المجــال الصاخب المحتــدِمِ(٣٥)

فإن تقييد المجال بالصفتين " الصاخب والمحتدم " فيه رفـــد للمعنـــى الأساسي واستكمال للبناء العروضي من خلال استيفاء القافيـــة مـــن روي وحركته الكسرة ، والمعنى الفرعي الذي أدَّتـــه صفة المحتدم ورفدت بــــه الصاخب ينسجم مع المعنى العام الذي يُجلِّيـــه البيت بعده :

نحن ثـــوّارك جئنـــا نفتدي تربك الغالي بمسفوح الــدم(٣٦)

كأن العرب انطلقوا في مظاهرة صاخبة ، اختلطت فيـــها الأصـــوات واشتد صراخها ، تعرب عن استعدادهـــا للتضحـــــية وافتـــداء الوطـــن بأرواحها ودمائها وعليه لم يكن التقييد بتعدد الصفة على حساب الدلالة بـــل زادها تجلية ووضوحاً برفده المعنى الأساســـي ، عـــدا اســـتيفاء القافيـــة شروطها .

والخلاصة التي يمكنني الخروج بها هي أن الشاعر استجاب لتحديات القافية وضغوطها التي تمثلها شروطها من التزامه في قصائده بحروف الروي وحركات هذه الحروف (مُجْرَيَاتها) ، وإذا احتاج الأمر إلى إشباعها ، فقد كان يحتال إلى كل ذلك ، باستغلال إمكانيات اللغة بما تسمح به من انزياحات في **التقديم والتأخير أو الفصل** ، أو التقيُّد في نهاية جملة القافية بوظائف نحوية محدَّدة **كالعطف والإضافة والوصف** ، مع عدم الإخلال بالمعنى بل أكاد أجزم أن هذه القيود كانت رافداً للمعنى العام .

وأرجو أن أكون قد وفقت في الكشف عن أشكال الترابط والتماسك في النصوص المستشهد بها ، بالتوصل إلى تصوُّرات المعاني المحتملة التي يمكن أن تعبِّر عنها هذه الأشكال وبإثبات التلاحم والانسجام بين عناصرها وبتوضيح ، ما استطعت من قدرة على التأويل ، وسائل التماسك الدلالي فيها .

وعلى الله السداد وقصد السبيل .

الهوامش

* ولد هذا الشاعر ١٩١٧ في صور – لبنان ، تلقى علومه الأولى في صفد وحيفا وعمان ثم التحق ١٩٣٧ بالجامعة الأمريكية – في بيروت ، والتحق بالديوان الملكي الهاشمي كاتباً خاصاً ، وشغل عدة مناصب عليا في الأردن من سفير إلى وزير خارجية إلى نائب رئيس وزراء في عامي ١٩٦٩ ، ١٩٧٠ ، نشر نشر شعره في عدة صحف ومجلات أردنية وعربية ، ثم جمع شعره في ديوان طبع مرتين في سنتي ١٩٧٧ في عمان ، ١٩٧٩ في بيروت انظر في ترجمته : الحركة الأدبية في الأردن للدكتور سمير قطامي ١٩٨٩ , وعبد المنعم الرفاعي لمحمد أحمد موسى ١٩٨٧ .

(١) الديوان صفحة ٢٧ .

(٢) علم لغة النص للدكتور سعيد حسن بحيري ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ، ١٩٩٧ م ، صفحة ١٢٨ .

(٣) كتاب القوافي ، لأبي القاسم الرقي ، تحقيق الدكتور أحمد عبد الدايم ، دار الثقافة العربية ، القاهرة ، ١٩٨٩ م ، صفحة ٨ .

(٤) الكتاب ، سيبويه ، تحقيق عبد السلام هارون ، ط٢ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٧ م ، ص ٣٢/١ .

(٥) الديوان ، صفحة ٢١ .

(٦) الخصائص ، لأبي الفتح بن جني ، تحقيق محمد علي النجار ، دار الهدى للطباعة والنشر ، بيروت ، بلا تاريخ ، ٣٨٢/٢ .

(٧) الديوان ، صفحة ٢٨ .

(٨) الديوان ، صفحة ٢٧ .

(٩) الديــوان ، صفحة ١٦٣ .

(١٠) الخصائص ، ٣٨٢/٢ .

(١١) الديــوان ، صفحة ٢٦ .

(١٢) الخصائص ، ٣٩٢/٢ .

(١٣) السابق ، ٣٩٢/٢ .

(١٤) ديوان الطرماح ، تحقيق عزه حسن ، دمشق ، ١٩٦٨ م ، صفحة ١٦٩ واللسان مادة حوز ، والحوزي هو فحل بقر الوحش المتحدَّث عنهن وقرع القسي الكنائن يقصد تعرض الصيادين لهن ، والقناقن في البيت التالي هو المهندس الذي يعرف وجود الماء تحت الأرض .

(١٥) الخصائص ، ٤٠٦/٢ .

(١٦) ديوان الطرماح ، صفحة ١٦٩ .

(١٧) الديــوان ، صفحة ٢٩ .

(١٨) الديــوان ، صفحة ١٦٢ .

(١٩) الحاقــة ٢٣ .

(٢٠) الديــوان ، صفحة ١٧٥ .

(٢١) الديــوان ، صفحة ١٧٥ .

(٢٢) ظاهر نحوية في الشعر الحر ، للدكتور محمد حماسة عبد اللطيف ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، صفحة ١٣٧ .

(٢٣) علامات في النقد ، المجلد ١٠/ج ٣٨ ، رمضان ١٤٢١ هـ ، صفحة ١٣٨ .

(٢٤) الديــوان ، صفحة ٨ .

(٢٥) السابق نفسه .

(٢٦) الديــوان ، صفحة ١٠ .

(٢٧) الديـــوان ، صفحة ٦ .

(٢٨) الديـــوان ، صفحة ٢٩ .

(٢٩) الديـــوان ، صفحة ٣٠ .

(٣٠) انظر شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك ، تحقيق محمـــد محيـــي الدين عبد الحميد ، دار إحياء التراث العربي ، بـــيروت ، بـــلا تـــاريخ ، ٢/٤٤-٤٥ .

(٣١) الديـــوان ، صفحة ٥٥ .

(٣٢) السابق نفســـه .

(٣٣) عن مقالات في الأسلوبية للدكتور منذر عياشي منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٩٠ م ، صفحة ٧٣ .

(٣٤) الديـــوان ، صفحة ٥٤ .

(٣٥) الديـــوان ، صفحة ٩٩ .

(٣٦) الديـــوان ، صفحة ٩٩ .

المُثَل على كتاب المقرّب في النحو
تصنيف الشيخ ابن عصفور الإشبيلي
المتوفى سنة ٦٦٩هـ
المجلد الثالث
(حسب تقسيم المحققة)
تحقيق وشرح

د. فتحية توفيق صلاح(*)

* أستاذ النحو المساعد، بكلية الآداب - جامعة الزيتونة - الأردن.

مُلَخّص البَحْث

كـــان من عادة العلماء القدامى أن يصنفوا ثم يشرحوا ما يصنفون في كتاب آخر . هكذا فعل الكـــثيرون ، ومنهم ابن عُصْفُور الإِشْبِيلِيّ المتوفى (٦٦٩ هـــ) . لقد ألف كتابه المشهور "المُقَرَّب" فـــي النحو ، بعد ذلك قام بشرح ما فيه من ألفاظ ومصطلحات صعبة ، وقدم الأمثلة التي توضحها في كتاب أسماه" المُثُل عَلَى كِتَاب المُقَرَّب " أو " شَرْح المُقَرَّب " .

وشـــاءت الأقـــدار فـــي أواخر السبعينات أن يسجل اسمي في "جامعة لندن / كلية الدراسات الشـــرقية " للحصـــول عـــلى درجة الدكتوراة في النحو العربي . ولقد وقع اختياري على مخطوط " المُثُل " فأردت تحقيقه وشرحه للأسباب الآتية :

١- المنزلة الرفيعة التي يتمتع بها صاحب المخطوط ، شيخ نحاة عصره في الأَنْدَلُس .

٢- قيمة كتاب " المُقَرَّب " ذاته ، الذي هو من أهم آثار ابن عُصْفُور .

٣- المنهاج الذي اتبعه ابن عُصْفُور في " المُثُل " من حيث الشرح والتعليق على " المُقَرَّب " .

ومـــن حســـن حـــظي أن أستـــاذي الـــذي أشـــرف عـــلى رســـالتي **David Cowan** " الحَاجّ داود كَاوَنْ " يقدر الجهد وحرارة العمل ، فطلب مني أن أقدم قسما من ذاك المخطوط لنيل درجة الدكتوراة ، بدءا من " ذِكْر حَقِيقَة النَّحْو " إلى " نَوْع مِنْهُ آخَر " .

وبعـــد انقطاع طويل قمت بتحقيق وشرح قسم آخر من المخطوط المذكور " المُثُل " ، الواقع بين (فَلَمَّا " أَنْ " و " مَا " و " كَيْ " المَصْدَرِيَّات) ونهاية (باب " نِعْم " و " بِئْس ") .

ولقد نشر هذا المجلد الثاني (حسب تقسيم المحققة) في إصدار علمي محكم " فِكْر وَإِبْدَاع " / العدد (٨) / ديسمبر ٢٠٠٠م .

وهأنذا الآن أقدم تحقيقا وشرحا للمجلد الثالث من المخطوط ذاته ، الذي يشتمل على الأبواب التالية :

١- باب حَبَّذَا .
٢- باب التَّعَجُّب .
٣- باب مَا لَمْ يُسَمَّ فَاعِلُه .

ولقد تناولت في هذا البحث ، وقبل البدء بالتحقيق والشرح ، ما يلي :

١- ترجمة مختصرة لابن عُصْفُور الإِشْبِيلِيّ .
٢- أهمية كتاب " المُقَرَّب " .
٣- المنهاج الذي اتبعه ابن عُصْفُور في " المُثُل " .
٤- المخطوطات التي اعتمدتها في التحقيق .
٥- المنهاج الذي اتبعته خلال التحقيق والشرح .

ABSTRACT

The well-known scholars previously used to compile a book, and after that they explain what they compiled in another book, as **Ibn 'Usfur al-Ishbili** who died in the year (A.H.669) **did** .

He compiled " **al-Muqarrab** " on grammar, which is one of the most famous books of his. Later on he explained the difficult words and terms which are to be found in it, and brought forward many examples to clarify all these in a book called " **al-Muthul 'ala kitab al-Muqarrab** " or " **Sharh al-Muqarrab** ".

At the close of the seventies I went to the University of London / School of Oriental and African Studies to prepare for the degree of Doctor of Philosophy (Ph.D.) in Arabic grammar.

There I chose the manuscript " **al-Muthul** " to edit and explain, in order to be the subject of my thesis . The very important reasons for choosing this manuscript are the following :

1- The high reputation of the compiler himself, **Ibn 'Usfur,** the well-known esteemed scholar and Shaykh of the grammarians in his time.

2- The value of "**al-Muqarrab**" itself, which is considered to be one of the best and the most dignified works of **Ibn 'Usfur** .

3- The way that **Ibn 'Usfur** follows in " **al-Muthul** " in commenting on "**al-Muqarrab**".

I was lucky because my outstanding supervisor **Mr. Cowan** (الحَاجّ داود كَاوَنْ) appreciates my hard work , so he asked me to present just a part of the manuscript for the (Ph.D.), starting with (ذِكْر حَقِيقَة النَّحْو) up to (نَوْع مِنْهُ آخَر) .

After a long period of discontinuing I started again editing and explaining another part of the forementioned manuscript " **al-Muthul** " . This part – volume 2, as I have divided it – begins with (باب " نِعْم " و " بِئْس ") and ends up with (فَأَمَّا " أَنْ " و " مَا " و " كَيْ " المَصْدَرِيَّات) .

It was published by " **Fikr wa – Ibda^c** " a refereed scientific publication, number (8) / December 2000.

Nowadays, I began presenting the third volume of the same manuscript, which consists of the following categories :

١- باب حَبَّذَا .

٢- باب التَّعَجُّب .

٣- باب مَا لَمْ يُسَمَّ فَاعِلُه .

Before the edition I have dealt with the following :

1- A brief biography of **Ibn 'Usfur al-Ishbili** .
2- The value of "**al-Muqarrab**" .
3- The method which **Ibn 'Usfur** has followed in "**al-Muthul**" .
4- The manuscripts which I have relied upon .
5- The method I have followed in edition .

ابن عُصْفُور الإشْبِيليّ
أبو الحَسَن ، عَليّ بن مُؤْمِن
٥٩٧هـ - ٦٦٩هـ / ١٣٠٠م - ١٣٧١م

يقول الغُبْرِيني في كتابه " عُنْوَان الدِّرَايَة " ضمن ترجمته لابن عُصْفُور المعاصر له :

" كل من قرأ على أبي عَليّ الشَّلَوْبين ببلده نجب ، وأجلهم عندي رجلان : الأستاذ أبو الحَسَن هذا والأستاذ أبو الحَسَن بن أبي الرَّبيع . وأجل الأستاذين الأستاذ أبو الحَسَن بن عُصْفُور ، وما أعتقد في المتأخرين من الأساتيذ أجل منه . جمع رحمه الله بين الحفظ والإتقان والتصور وفصاحة اللسان . هو حافظ متصور لما هو حافظ له ، قادر على التعبير عن محفوظه ، وهذه هي الغاية ، وقل أن يجمع مثل هذا إلا الآحاد " .

ولد ابن عُصْفُور حامل لواء العربية في زمانه في الأَنْدَلُس بإشْبِيليَة . درس العربية والأدب في الأَنْدَلُس على أيدي جماعة من العلماء ، منهم أبو عَليّ الشَّلَوْبين رأس نحاة الأَنْدَلُس وأبو الحَسَن الدَّبَّاج شيخ الأَنْدَلُس ، وقرأ عليه عدد كبير من التلاميذ أشهرهم وأكثرهم تأثرا به أبو حَيَّان الأَنْدَلُسيّ . تجول ابن عُصْفُور في بلاد الأَنْدَلُس ، بعد ذلك اجتاز البحر إلى افْرِيقيَّة واستقر في تُونس وبها مات . كان مقربا من الأمير أبي عَبْد الله مُحَمَّد بن أبي زَكَرِيَّا بن أبي حَفْص الذي اعتبره أحد خواص مجلسه .

تآليف أبي الحَسَن في العربية هي من أحسن التصانيف ومن أجل الموضوعات والتآليف . ومن أشهرها كتاب " المُقَرَّب " في النحو ، وهو كتاب بارع سارت بذكره الركبان . [١]

١- هذا ملخص مختصر للتعريف بابن عُصْفُور . أما ترجمة حياته بالتفصيل فهي موجودة في المراجع الآتية :
- ابن الزُّبَيْر ، صِلَة الصِّلَة ، ص ١٤٢-١٤٣ .
- ابن شَاكِر الكُتُبي ، فَوَات الوَفَيَات ، جـ٢/١٨٤-١٨٥ .
- ابن عُصْفُور ، المُقَرَّب ، جـ١/٧-١٥ .

- ابن عُصْفُور ، المُمْتع في التَّصْرِيف ، جـ١/٤-٦ .
- ابن العِمَاد الحَنْبَلي ، شَذَرَات الذَّهَب ، جـ٥/٣٣٠-٣٣١ .
- ابن قُنفُذ ، الوَفَيَات ، ص ٣٣١ .
- الأنْصَاري المَرّاكُشي ، الذَّيل وَالتَّكْمِلَة ، السفر الخامس ، جـ١ /٤١٣-٤١٤ .
- بروكلمن ، تَاريخ الأدَب العَرَبي ، جـ٥/٣٦٦-٣٦٧ .
- البَغْدَادي (اسْمَاعيل) ، هَديَّة العَارِفين ، المجلد الأول /٧١٢ .
- الزِّرِكْلي ، الأَعْلَام ، الطبعة السادسة .
- السُّيُوطي ، بُغْيَة الوُعَاة ، ص ٣٥٧ .
- طَاش كُبْرِي زَادَه ، مِفْتَاح السَّعَادَة ، جـ١/١٤١ .
- الغُبْرِيني ، عُنْوَان الدِّرَايَة ، ص ٣١٧-٣١٩ .
- الغَزِّي ، تَشْنِيف المَسَامِع (مخطوط) ، ص ٤٥.
- قَبَاوَة ، ابن عُصْفُور وَ التَّصْرِيف ، ص ٤٣-٦٢ .
- كَحَّالَة ، مُعْجَم المُؤَلِّفين .

* Troupeau, **The Encyclopaedia of Islam** , volume III. page 962.

أَهَمِّيَّة كِتَاب " المُقَرَّب "

مما يتميز به منهج ابن عُصْفُور في هذا الكتاب :

١- مخالفته ما اعتاده النحاة، فقد بدأ بعد أقسام الكلام بأحكامها حين التركيب ، وأول الأحكام الإعراب ، وأول ألقابه الرفع، وأول المرفوعات الفاعل.

٢- البراعة والدقة في التعاريف ، ولذلك كثر اقتباس النحاة منها ، أمثال : ابن هِشَام الأَنْصَارِي ، والأُشْمُونِي ، وابن يَعِيش .

٣- تتبع المعاني اللغوية للأدوات واستعمالاتها ، وتقصي الأحكام تقصيا لا نظير له في غيره من كتب النحو .

٤- ابتكار العلل .

٥- غلبة المنطق عليه . (١)

أما المنهاج الذي اتبعه ابن عُصْفُور في " المُثُل " أي في الشرح والتعليق على " المُقَرَّب " فهو الآتي :

١- انتقاء المصطلحات والكلمات الصعبة وشرحها بأسلوب واضح ، سهل ، قريب من الأفهام .

٢- تقديم الأمثلة العديدة المأخوذة من القرآن الكريم ، والقراءات ، والحديث ، والأدب ، والأمثال ، وكلام العرب ، وأقوال النحاة ، وذلك خلال شرحه للقضايا النحوية .

٣- تقديم المعاني اللغوية للكلمات التي تتخلل الشواهد النحوية .

٤- وضع أسئلة وإعطاء الإجابة بطريقة منطقية .

٥- ذكر آراء النحاة ، وتفضيله الواحد على الآخر مع بيان الأسباب .

٦- دحض آراء بعض النحاة مع تقديم الأسباب .

١- ابن عُصْفُور ، المُقَرَّب ، جـ١/٢١-٢٢.

المَخْطُوطَاتُ الَّتِي اعْتَمَدْتُهَا فِي التَّحْقِيقِ

فـي البداية كـنت عازمة على تحقيق " شَرْح المُقَرِّب " ولكن عندما ذهبت إلى اسْتَانْبُول ، وتمكنت من الحصول والـوقوف على المخـطوطات التي كنت بحاجـتها ، مـع الحـصول على " شَـرْح المُقَرِّب " نسخة فَاس في الوقت ذاته ومقابلتها مع غيرها، وجدت أن " شَرْح المُقَرِّب " هو ذاتـه " المُثُل عَلَى كِتَاب المُقَرِّب " ، وليسا أثرين مختلفين كما هو مذكور في " المُقَرِّب " تحـقيق أَحْمَد عَبْد السَّتَّار الجَوَارِي وعَبْد الله الجُبُورِي . [1]

هنا غيرت رأيي وقررت ، بعد استشارة أستاذي **Mr. Cowan** ، تحقيق وشرح " المُثُل " واتخذتهـا المخطوط الرئيسي وقارنت غيرها بها . ذلك لأن " المُثُل " منقوطة ، ومشكولة جزئيا ، والتلف فيها قليل . بالإضافة إلى ذكر الناسخ وتاريخ النسخ .

وهذا وصف للمخطوطات التي اعتمدتها ، مع ذكر المكتبات التي وجدت فيها :

☐ **" المُثُل عَلَى كِتَاب المُقَرِّب " / سُلَيْمَانِيَّة / عَاشِر أَفَنْدِي / ١٠٧١ :**

القياس – ٢٦ × ١٨سم . عدد الورق – ٤٠ . عدد السطور في الصـفـحة الـواحـدة – ٢٦ ، ٢٧ . الغلاف قديم ، اللون مزيج من اللون البني المسود واللون الأزرق ، لون الغلاف الخلفي بني . الخط نسخ واضح ، سهل القراءة.

يوجد نسخة منها في المكتبة المصرية تحت الرقم (١٩٩١) **نحو**، وصورة عنها في معهد إحياء المخطوطات العربية تحت الرقم (١٤٠) . أشرت إليها بالحرف (م) .

☐ **" شَرْح المُقَرِّب " / جامعة اسْتَانْبُول / ٦٣٣٥ :**

القيـاس – ١٧ × ٢٥سم . عدد الورق – ٦١ . عدد السطور في الصفحة الواحدة – ٢١ . الغـلاف قديـم ، اللون أصفر ، لون الغلاف الخلفي بني . الخط نسخ واضح ، غير مشكول وغيـر منقوط . كل ورق المخطوط ملصق على ورق آخر لحفظ الأصل ، وهذا سبب نقصا

١- ابن عُصْفُور ، المُقَرِّب ، جـ١/١٦-١٧.

فـــي نهاية بعض السطور ، بالإضافة إلى وجود شيء من التلف في البداية . حالة المخطوط ليست سيئة .

يوجد صورتان عن هذا المخطوط : واحدة في معهد إحياء المخطوطات العربية تحت الرقم (١٠٦) ، والثانية في مكتبة الأوقاف العامة في بَغْدَاد تحت الرقم (٤٥). أشرت إليها بالحرف (ش) .

وفــي بَغْــدَاد اطــلعت عــلى النسخة المصورة عن " **شَرْح المُقَرَّب** " الموجودة في مكتبة الأوقاف العامة .

وبعــد جهود متواصلة ومراسلات عديدة تمكنت من الحصول على نسخة " **شَرْح المُقَرَّب** " الموجودة في خزانة القرويين بفَاس (٤٠/٥١١) . ومن سوء الحظ لم أستطع الاستفادة من هذه النسخة لأن التلف فيها كثير ، والخط غير واضح كما أنها ناقصة في البدء والختام . غير أنهــا مــن ناحيــة أخــرى أجابتني عن السؤال الذي كنت أردده دائما : " لماذا تكرر معظم الــمــراجع الآتــي : ابن **عُصْفُور** لم يتم " **شَرْح المُقَرَّب** " " ؟ . وفي رأيي أن مصنفي تلك المــراجع لــم يطــلعوا إلا على الصورة هذه الموجودة في خزانة القرويين بفَاس ، لأن على صفحة غلافها كتب ما يلي : " **ولعل مؤلفه لم يتم الشرح في أصله** " .

- " **المُقَرَّب فِي النَّحْو** " / **سُلَيْمَانِيَّة** / **يَنِي جَامِع** / ١١٠٧ :

القياس – ١٧,٥ × ٢٦سم . عدد الورق – ١٧٥ . عدد السطور في الصفحة الواحدة – ١٧. الــورق بحالة جيدة جدا . لون الغلاف بني ، والخلفي أسود . الخط نسخ ، جميل ، واضح ، مــنقوط ، مشكول . الأبواب مرتبة . كون هذه النسخة أحسن نسخة اطلعت عليها في مكتبات اسْتَانْبُول بالنسبة إلى " **المُقَرَّب** " فقد اعتمدتها في التحقيق ، وأشرت إليها بالحرف (ق) .

- " التَّذْرِيب فِي مُثُل التَّقْرِيب " / سُلَيْمَانِيَّة / بَشِير أَغَا أَيُّوب / ١/١٧٣ :

القيـاس – ١٣,٥ × ١٨سم . عدد الورق – ٣٢ . عدد السطور في الصفحة الواحدة – ٢٠ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٧ . الورق بحالة جيدة . الغلاف مزيج من اللون الأزرق والأصفر والأحمر . الغلاف الخلفي بني مسود . الخط نسخ ، واضح نوعا ما ، منقوط ، مشكول جزئيا. المخطوط بحالة جيدة .

هذا المخطوط لأبي حَيَّان الأَنْدَلُسِي (مُحَمَّد بن يُوسُف) الذي اختصر كتاب " **المُقَرَّب** " في " **التَّقْرِيب** " فصعب فهمه . لذا علق بعدها على " **التَّقْرِيب** " و " **المُقَرَّب** " في كتابه هذا " **التَّذْرِيب** " الذي أشرت إليه بالحرف (ب) .

توجد صورة عن هذا المخطوط " **التَّذْرِيب** " في معهد إحياء المخطوطات العربية ، مكتوبة سنة (٧١٨هـ) تحت الرقم (٣٢) . ولقد سنحت الفرصة لي وأنا في اسْتَانْبُول أن أطلع على نسخة أخرى من " **التَّذْرِيب فِي مُثُل التَّقْرِيب** " في مكتبة بَايَزِيد عُمُومِي / ٦٤٧١. وهناك نسخة من هذا المخطوط في مكتبة نُفْشِهِر / ٢/٢٩٩ ، غير أنني لم أتمكن من الوقوف عليها .

أما المنهاج الذي اتبعته في تحقيق وشرح هذا المخطوط " المُثُل " فهو الآتي :

١- حاولت قدر استطاعتي تقديم المخطوط بطريقة جيدة من حيث الشكل والترقيم.

٢- بينت الاختلاف بين نسخ المخطوط ، ودونت ذلك حسب ما وجد عليه .

٣- شرحت الألفاظ والتعابير التي اعتقدت أنها بحاجة إلى توضيح .

٤- وضحت الكلام المأخوذ من " **المُقَرَّب** " : " **وَقَوْلِي ، قَوْلِي** " وذلك بذكر ما جاء قبله أو بعده في " **المُقَرَّب** " ذاته .

٥- حاولت أن أشرح القضايا النحوية الواردة شرحا وافيا ، وذلك بالرجوع إلى مراجع أخرى متعددة .

٦- عرفت الأعلام التي ورد ذكرها باختصار .

٧- أما الشواهد النحوية فقد اتبعت معها الطريقة الآتية :

أ- ذكرت البحور الشعرية.

ب- رتبت المراجع التي عالجت الشاهد هكذا :

- المُقَرَّب (ق) .
- التَّدْرِيب (ب) .
- الدِّيوَان .
- كتاب سِيبَوَيْهِ (لأن معظم المراجع تكرر ما ذكره سِيبَوَيْهِ) .

بعدها أدرجت المراجع الأخرى حسب الحروف الهجائية للمؤلف . وإذا كان هنالك كلمة لم تشرح في المراجع المذكورة وبحاجة إلى توضيح ، فقد قمت بشرحها في نهاية التعليق .

بـــابُ " حَبَّـــذَا "

قَـــوْلِي

[فَجُعِلَا بِمَنْزِلَةِ شَيْءٍ وَاحِدٍ] (١)

مِمَّا يَدُلُّ عَلَى أَنَّ (حَبَّ) مَعَ (ذَا) بِمَنْزِلَةِ كَلِمَةٍ وَاحِدَةٍ ، أَنَّهُ لَا يَجُوزُ الفَصْلُ بَيْنَهُمَا بِشَيْءٍ ، كَمَا يَجُوزُ الفَصْلُ بَيْنَ الفَاعِلِ وَالفِعْلِ . لَا يَجُوزُ أَنْ تَقُولَ : " حَبَّ اليَوْمَ ذَا زَيْدٌ " تُرِيدُ : " حَبَّذَا زَيْدٌ اليَوْمَ " . فَلَمَّا جُعِلَا بِمَنْزِلَةِ شَيْءٍ وَاحِدٍ غُلِّبَ حُكْمُ الاسْمِ عَلَى الفِعْلِ لِأَنَّ التَّرْكِيبَ أَغْلَبُ عَلَى الأَسْمَاءِ ، نَحْوُ : (بَعْلَبَكّ) (٢) مِنْهُ عَلَى الأَفْعَالِ ، نَحْوُ :

١- ق : (حَبَّذَا) فِي الأَصْلِ مُرَكَّبَةٌ مِن (حَبَّ) وَ (ذَا) الَّذِي هُوَ اسْمُ إِشَارَةٍ ، فَجُعِلَا بِمَنْزِلَةِ شَيْءٍ وَاحِدٍ ، وَحُكِمَ لَهُمَا بِحُكْمِ الأَسْمَاءِ . فَإِذَا قُلْتَ : " حَبَّذَا زَيْدٌ " فَـ (حَبَّذَا) مُبْتَدَأٌ أَوْ خَبَرٌ مُقَدَّمٌ ، كَأَنَّكَ قُلْتَ : " المَحْبُوبُ زَيْدٌ " .

- الأَنْبَارِي (عَبْد الرَّحْمٰن) ، أَسْرَار العَرَبِيَّة ، تحقيق مُحَمَّد بَهْجَة البِيطَار ، ص ١٠٧-١٠٨ :

الأصل في (حَبَّذَا) : (حَبُبَ ذَا) إلا أنه لما اجتمع حرفان متحركان من جنس واحد ، استثقلوا اجتماعهما متحركين ، فحذفوا حركة الحرف الأول ، وأدغموه في الثاني ، فصار : (حَبَّ) . وركبوه مع (ذَا) ، فصار بمنزلة كلمة واحدة ، ومعناها المدح وتقريب الممدوح من القلب.

فإن قيل : فَلِمَ قلتم : إن الأصل : (حَبُبَ) على (فَعُلَ) دون (فَعَلَ) و (فَعِلَ) ؟ . قيل : لوجهين : أحدهما أن اسم الفاعل منه (حَبِيب) ، على وزن (فَعِيل) . و (فَعِيل) أكثر ما يجيء فيما فعله : (فَعُلَ) ، نحو : (شَرُفَ) فهو (شَرِيف) ، و (ظَرُفَ) فهو (ظَرِيف) و (لَطُفَ) فهو (لَطِيف) ، وما أشبه ذلك . والوجه الثاني أنه قد حكي عن بعض العرب أنه نقل الضمة من (البَاء) إلى (الحَاء) ، كما قال الشاعر (الأَخْطَل التَّغْلَبِيّ) :

فَقُلْتُ اقْتُلُوهَا عَنْكُمُ بِمِزَاجِهَا ... وَحُبَّ بِهَا مَقْتُولَةً حِينَ تُقْتَلُ

[الطَّوِيل]

فدل على أن أصله : (فَعُلَ) .

و (قَتْلُهَا) ، أي : (الخَمْر) : مزجها بالماء .

فإن قيل : " فَلِمَ جعلوهما بمنزلة كلمة واحدة "؟ . قيل : " **إنما جعلوهما بمنزلة كلمة واحدة طلبا للتخفيف على ما جرت به عادتهم في كلامهم** " .

٢- بَعْلَبَكّ : بالفتح ثم السكون ، وفتح اللام ، والباء الموحدة ، والكاف مشددة : مدينة قديمة ، فيها أبنية عجيبة وآثار عظيمة ، وقصور على أساطين الرخام لا نظير لها في الدنيا . وهو اسم مركب من (بَعْل) اسم صنم

(هَلْ تَفْعَلَنَّ) [١] .

وَمِمَّا يَدُلُّ أَيْضًا عَلَى أَنَّ (حَبَّذَا) بِمَنْزِلَةِ الاسْمِ مَا [٢] ذَكَرْنَاهُ مِنْ كَثْرَةِ مُبَاشَرَتِهِ لِحَرْفِ [٣] النِّدَاءِ

بَـــابُ " التَّعَجُّبِ "

قَــوْلِي

[وَغَيْرُ المَزِيدِ إِنْ كَانَ عَلَى أَزْيَدَ مِنْ ثَلَاثَةِ أَحْرُفٍ لَمْ يَجُزِ التَّعَجُّبُ مِنْهُ] [٤]

مِثَالُهُ : " دَحْرَجَ "

و (بَـكَّ) أصله من : " بَكَّ عُنُقَهُ " أي : " دَقَّهَا " . و " تَبَاكَّ القَوْمُ " أي : " ازْدَحَمُوا " . فإما أن يكون نسـب الصـنم إلى (بَكّ) وهو اسم رجل ، أو جعلوه يَبُكُّ الأَعْنَاق . هذا إن كان عربيا ، وإن كان عجميا فلا اشتقاق .

- مُعْجَم البُلْدَان.
- فَائِز عَلِي الغُول (ورفاقه) ، القَوَاعِد الوَافِيَة ، ص ٦٦-٦٧ :

يمـنع العلم من الصرف إذا كان مركبا تركيبا مزجيا ، مثل : " بَيْتَ لَحْمَ " ، " بَعْلَبَكَّ " ، " مَعْدِيكَرِبَ " . في مثل هذه الأعلام يكون جزء الكلمة الأول مبنيا على الفتح إذا كان آخره صحيحا ، وعلى السكون إذا كان آخره معتلا . ويكون الجزء الثاني من الكلمة معربا ممنوعا من الصرف ، فنـقول مـثلا : " هَـذِهِ بَيْتَ لَحْمُ " ، " زُرْتُ بَيْتَ لَحْمَ " ، " سَكَنْتُ فِي بَيْتَ لَحْمَ " .

١- الأَنْبَارِي (عَبْد الرَّحْمَن) ، أَسْرَار العَرَبِيَّة ، تحقيق مُحَمَّد بَهْجَة البِيطَار ، ص ١٠٩ :

فإن قيل : فما الغالب على (حَبَّذَا) الاسمية أو الفعلية ؟ . قيل : اختلف النحويون في ذلك ، فذهب أكثرهم إلى أن الغـالب عـليها الاسـمية ، وذلك لأن الاسم أقوى من الفعل . فلما ركب أحدهما على الآخر، كان التغليب للأقوى الذي هو الاسم دون الأضعف الذي هو الفعل .

وذهب بعضهم إلى أن الغالب عليها الفعلية ، وذلك لأن الجزء الأول منهما فعل ، فغلب عليها الفعلية ، لأن القوة للجزء الأول .

وذهب آخرون إلى أنها لا يغلب عليها اسمية ولا فعلية ، بل هي جملة مركبة من فعل ماض ، واسم هو فاعل ، فلا يغلب أحدهما على الآخر .

٢- م : على ما .

٣- م : بحرف .

- فـي العدد الثاني من (حولية كلية البنات للآداب والعلوم التربوية / جامعة عين شمس) / الجزء الثاني / ٢٠٠١م ، نشر لي بحث بعنوان (قَضَايَا نَحْوِيَّة من مَنْظُور ابن أبي الرَّبِيع) ، وكانت القضية الثالثة حول (حَبَّذَا) / ص ٣٦-٥٦

يتبع

وَ قَــوْلِي

[فَإِنْ [1] كَانَ غَيْرَ مُتَصَرِّفٍ لَمْ يَجُزِ التَّعَجُّبُ مِنْهُ] [2]

إِنَّمَا لَمْ يَجُزِ التَّعَجُّبُ مِنَ الفِعْلِ غَيْرِ المُتَصَرِّفِ لِأَنَّهُ لَا يُتَعَجَّبُ مِنْهُ حَتَّى يُبْنَى مِنْهُ (أَفْعَلَ) . وَبِنَاءُ (أَفْعَلَ) مِنْهُ تَصَرُّفٌ فِيهِ ، فَلَمْ يَجُزْ لِذَلِكَ التَّعَجُّبُ [3] ••

وَ قَــوْلِي

[فَإِنْ كَانَ مِنْ بَابِ (كَانَ) لَمْ يَجُزِ التَّعَجُّبُ [4]] [5]

إِنَّمَا لَمْ يَجُزْ ذَلِكَ لِأَنَّ (كَانَ وَأَخَوَاتِهَا) بِمَنْزِلَةِ مَا كَانَ مِنَ الأَفْعَالِ مُتَعَدِّيًا إِلَى مَفْعُولٍ وَاحِدٍ ، نَحْوُ : " ضَرَبَ زَيْدٌ عَمْرًا " . وَالفِعْلُ الَّذِي يَتَعَدَّى إِلَى وَاحِدٍ إِذَا تَعَجَّبْتَ مِنْهُ نَقَلْتَهُ بِالهَمْزَةِ فَصَارَ فَاعِلُهُ مَفْعُولًا ، وَأَدْخَلْتَ عَلَى مَفْعُولِهِ الَّذِي كَانَ لَهُ قَبْلَ النَّقْلِ (اللَّامَ) ، فَتَقُولُ : " مَا أَضْرَبَ زَيْدًا لِعَمْرٍو " ! . فَكَانَ يَلْزَمُ عَلَى هَذَا [6] – لَوْ تَعَجَّبْتَ مِنْ (كَانَ) – أَنْ تَقُولَ : " مَا أَكْوَنَ زَيْدًا لِقَائِمٍ "! فَتُدْخِلَ (اللَّامَ) عَلَى الخَبَرِ . وَدُخُولُ (اللَّامِ) عَلَى الخَبَرِ غَيْرُ سَائِغٍ ••

وَ قَــوْلِي

[وَإِنْ كَانَ مِنْ بَابِ (ظَنَنْتُ) لَمْ يَجُزِ التَّعَجُّبُ مِنْهُ [7] إِلَّا بِشَرْطِ أَنْ تَقْتَصِرَ فِيهِ [8] عَلَى الفَاعِلِ ، فَتَقُولُ : " مَا أَظَنَّ زَيْدًا "]

٤- ق : فَإِذَا أَرَدْتَ التَّعَجُّبَ مِنْ فِعْلٍ عَلَى طَرِيقَةِ (مَا أَفْعَلَهُ) فَإِمَّا أَنْ يَكُونَ مَزِيدًا أَوْ غَيْرَ مَزِيدٍ .

١- ش : وان .

٢- ق : وَغَيْرُ المَزِيدِ إِنْ كَانَ عَلَى ثَلَاثَةِ أَحْرُفٍ ، فَإِنْ كَانَ غَيْرَ مُتَصَرِّفٍ لَمْ يَجُزِ التَّعَجُّبُ مِنْهُ ، نَحْوُ : (نِعْمَ وَبِئْسَ) .

٣- ش : التعجبُ منه .

٤- ش : التعجب منه . • ق : التَّعجبُ مِنهُ .

٥- ق : وَغَيْرُ المَزِيدِ إِنْ كَانَ عَلَى ثَلَاثَةِ أَحْرُفٍ . وَكَانَ مُتَصَرِّفًا ، فَإِنْ كَانَ مِنْ بَابِ (كَانَ) لَمْ يَجُزِ التَّعَجُّبُ مِنْهُ .

٦- م : هذا أَنْ .

٧- ق : " وَإِنْ كَانَ ... مِنْهُ " : مدرجة في الحاشية اليسرى .

إِنَّمَا لَمْ يَجُزِ التَّعَجُّبُ مِنْهُ إِلَّا بِشَرْطِ الاقْتِصَارِ عَلَى الفَاعِلِ [1] ، لِأَنَّ الفِعْلَ [2] المُتَعَدِّيَ لَا يَجُوزُ أَنْ يُتَعَجَّبَ مِنْهُ حَتَّى يُبْنَى عَلَى (فَعُلَ) بِضَمِّ (العَيْنِ). وَسَبَبُ ذَلِكَ أَنَّ (فَعُلَ) مِنْ أَفْعَالِ الغَرَائِزِ وَالنَّحَائِزِ [3] ، فَجُعِلَ الفِعْلُ الَّذِي يُتَعَجَّبُ مِنْهُ كَأَنَّهُ غَرِيزَةٌ [4] فِي المُتَعَجَّبِ مِنْهُ ، فَنُقِلَ إِلَى (فَعُلَ) مِنْ أَجْلِ ذَلِكَ . وَ (فَعُلَ) لَا يَتَعَدَّى ، فَإِذَا نُقِلَ بِالهَمْزَةِ صَارَ مُتَعَدِّيًا إِلَى وَاحِدٍ ، وَهُوَ الاسْمُ الَّذِي كَانَ فَاعِلًا قَبْلَ النَّقْلِ ، وَلَزِمَ إِدْخَالُ حَرْفِ الجَرِّ عَلَى مَا عَدَا [5] ذَلِكَ [6].

فَلِذَلِكَ لَمْ يَجُزِ التَّعَجُّبُ فِي بَابِ (ظَنَنْتُ) [7] إِلَّا بَعْدَ الاقْتِصَارِ عَلَى الفَاعِلِ ، لِأَنَّكَ لَوْ أَدْخَلْتَ حَرْفَ الجَرِّ عَلَى المَفْعُولَيْنِ وَلَمْ [8] تَحْذِفْهُمَا ، فَقُلْتَ : " **مَا أَظَنَّ زَيْدًا لِعَمْرٍو لِقَائِمٍ** ! كَمَا تَقُولُ : " **مَا أَضْرَبَ زَيْدًا لِعَمْرٍو** " ! لَمْ يَجُزْ لِأَنَّهُ لَا يَتَعَدَّى **فِعْلٌ** إِلَى مَجْرُورَيْنِ بِحَرْفَيْ جَرٍّ مِنْ جِنْسٍ وَاحِدٍ إِلَّا وَأَحَدُهُمَا مَعْطُوفٌ عَلَى الآخَرِ ، نَحْوُ قَوْلِكَ : " **مَرَرْتُ بِزَيْدٍ وَبِعَمْرٍو** " ، وَلَا يَجُوزُ : " **مَرَرْتُ بِزَيْدٍ بِعَمْرٍو** " .

٨- ش : بشرط الاقتصار .

١- ش : " **فَتَقُولُ ... الفَاعِلِ** " : ساقطة .

٢- ش : الفعل : أصابها تلف .

٣- **النَّحِيزَة** : الطبيعة ، يقال : هو كريم النَّحِيزَة . (ج) : نَحَائِز .

* المُعْجَم الوَسِيط .

٤- ش : غريزة ونحيزة .

٥- م : عدى .

٦- ابن يَعِيش ، شَرْح المُفَصَّل ، جـ٧/١٤٤ :

اختص فعل التعجب ببناء (**أَفْعَلَ**) لأنه منقول من الفعل الثلاثي إلى التعدية، فهو بمنزلة (**ذَهَبَ**) و (**أَذْهَبْتُهُ**) . فإذا قلت : " **مَا أَحْسَنَ زَيْدًا** " ! فأصله : " **حَسُنَ زَيْدٌ** " ، فأردت الإخبار بأن شيئا جعله حسنا فنقلته بالهمزة ، كما تقول في غير التعجب : " **زَيْدٌ أَحْسَنَ عَمْرًا** " . ولا يكون هذا الفعل إلا من الأفعال الثلاثية ، نحو : (**ضَرَبَ**) و (**عَلِمَ**) و (**ظَرُفَ**) . فإذا تعجبت منها قلت : " **مَا أَضْرَبَهُ** " ! ، و " **مَا أَعْلَمَهُ** " ! و " **مَا أَظْرَفَهُ** " ! .

فإن قيل : إذا زعمتم أن هذه همزة التعدية ، وهمزة التعدية أبدا تزيد مفعولا ، وأنت في التعجب إذا قلت : " **مَا أَضْرَبَ زَيْدًا** " ! فما زاد تعدية ، لأنه بعد النقل يتعدى إلى مفعول واحد ، على ما كان عليه قبل النقل. بل إذا قلت: " **مَا أَعْلَمَ زَيْدًا** " ! فإنه ينقص بهذا التعدي ، لأنه قبل التعجب قد كان مما يتعدى إلى مفعولين ، وفي التعجب صار يتعدى إلى مفعول واحد لا غير ، فما بال ذلك ؟ . فالجواب أن التعجب باب مبالغة مدح أو ذم ، وذلك لا يكون إلا بعد تكرر ذلك الفعل منه حتى يصير كالطبيعة والغريزة . فحينئذ تنقله في التقدير إلى (**فَعُلَ**) بالضم فيصير (**ضَرُبَ**) و (**عَلُمَ**) . وهذا البناء لا يكون متعديا ، فإذا أريد التعجب منه نقلوه بالهمزة فيتعدى حينئذ إلى مفعول واحد.

٧- م : في باب ظننت . * ش : من ظننتُ وأخواتها .

٨- م : لم .

وَلا يَجُوزُ أَنْ تَحْذِفَ أَحَدَ الاسْمَيْنِ وَتَتْرُكَ الآخَرَ وَتُدْخِلَ عَلَيْهِ (اللّامَ) ، فَتَقُولُ :

" **مَـا أَظُـنَّ زَيْـدًا لِعَمْرٍو** " وَ [1] " **مَا أَظُنَّ زَيْدًا لِقَائِمٍ** " ، لِأَنَّ المَفْعُولَيْنِ فِي [2] هٰذَا البَابِ لا يَجُوزُ الاقْتِصَارُ عَلَى أَحَدِهِمَا دُونَ الآخَرِ •••

وَ قَــوْلِي

[وَالفِعْلُ الَّذِي يُتَعَجَّبُ مِنْهُ إِنْ كَانَ عَلَى وَزْنِ (فَعُلَ) بِضَمِّ (العَيْنِ)] [3]

إِلَى آخِرِهِ

مِثَالُ ذٰلِكَ : (**ظَرُفَ**) ، تَقُولُ فِيهِ : " **مَا أَظْرَفَهُ** " ! •••

وَ قَــوْلِي

[وَإِنْ كَانَ عَلَى وَزْنِ [4] (فَعَلَ) بِفَتْحِ (العَيْنِ) [5] أَوْ كَسْرِهَا فَلَا بُدَّ مِنْ تَحْوِيلِهِ [6] إِلَى (فَعُلَ) بِضَمِّ (العَيْنِ) ، وَحِينَئِذٍ يُتَعَجَّبُ مِنْهُ]

الدَّلِيـلُ[7] عَـلَى تَحْوِيلِهِ إِلَى (فَعُلَ) بِضَمِّ (العَيْنِ) شَيْئَانِ : أَحَدُهُمَا كَوْنُ الفِعْلِ يَصِيرُ غَيْرَ مُـتَعَدٍّ ، وَقَدْ كَانَ قَبْلَ التَّعَجُّبِ مِنْهُ مُتَعَدِّيًا . أَلَا تَرَى أَنَّ (ضَرَبَ) لَوْ بَقِيَ فِي حِينِ [8] التَّعَجُّبِ مِنْهُ عَلَى تَعَدِّيهِ ، لَلَزِمَ إِذَا تَعَجَّبْتَ مِنْهُ وَأَدْخَلْتَ عَلَيْهِ الهَمْزَةَ الَّتِي لِلنَّقْلِ [9] أَنْ يَتَعَدَّى إِلَى مَفْعُولَيْنِ ، فَكُنْتَ تَقُولُ : " **مَا أَضْرَبَ زَيْدًا عَمْرًا** " ، وَهُمْ لا يَقُولُونَه[10] . فَدَلَّ ذٰلِكَ عَلَى أَنَّهُ لَمْ [11] يُتَعَجَّبْ مِنْهُ حَتَّى حُوِّلَ إِلَى (فَعُلَ) لِأَنَّهَا لا تَتَعَدَّى .

١- ش : أو .

٢- ش : في : أصابها تلف .

٣- ق : إِنْ كَانَ عَلَى وَزْنِ (**فَعُلَ**) بِضَمِّ (**العَيْنِ**) بَنَيْتَ مِنْهُ (**أَفْعَلَ**) مِنْ غَيْرِ تَغْيِيرٍ .

٤- ش : وَزْنِ : ساقطة .

٥- م : " **إِلَى آخِرِهِ ... العَيْنِ** " : مدرجة في الحاشية اليسرى .

٦- م : تحويلها .

٧- ش : الدَّلِيلُ : أصابها تلف .

٨- ش : حال .

٩- ش : للنقل .

١٠- ولا يجوز أن تعدّي فعل التّعجّب إلا إلى الذي هو فاعله في الحقيقة . تقول : " **مَـا أَضْـرَبَ زَيْـدًا** " ! ، فـ (**زَيْد**) في الحقيقة هو الضارب . و لا يجوز أن تقول : " **مَا أَضْرَبَ زَيْدًا عَمْرًا** " ، ولكـن لـك أن تـدخل (**اللّام**) ، فتقول : " **مَا أَضْرَبَ زَيْدًا لِعَمْرٍو** " .

* ابن السَّرّاج ، الأُصُول فِي النَّحْو ، تحقيق عَبْد الحُسَيْن الفتلي ، جـ ١٢٧/١ .

١١- م : لا .

وَالآخَرُ أَنَّهُ يَجُوزُ لَكَ (1) فِي (فَعَلَ) المَفْتُوحِ (العَيْنِ) أَوِ المَكْسُورِهَا إِذَا أَرَدْتَ التَّعَجُّبَ مِنْهُ أَنْ تَنْقُلَهُ إِلَى (فَعُلَ) بِضَمِّ (العَيْنِ) ، فَتَقُولَ : " لَضَرُبَ الرَّجُلُ " ! وَ " لَشَرُبَ الرَّجُلُ (2) " ! ، أَيْ : " مَا أَضْرَبَهُ " ! وَ " مَا (3) أَشْرَبَهُ " ! . وَلا يَجُوزُ إِذَا أَرَدْتَ مَعْنَى التَّعَجُّبِ أَنْ تُبْقِيَهُمَا عَلَى وَزْنَيْهِمَا الأَصْلِيَّيْنِ . فَدَلَّ ذَلِكَ عَلَى أَنَّهُ لا يَجُوزُ التَّعَجُّبُ مِنَ الفِعْلِ حَتَّى يُحَوَّلَ إِلَى (فَعُلَ) بِضَمِّ (العَيْنِ) . وَالسَّبَبُ فِي ذَلِكَ مَا ذَكَرْنَاهُ مِنْ أَنَّهُمْ أَرَادُوا أَنْ يَجْعَلُوا الفِعْلَ كَأَنَّهُ غَرِيزَةٌ فِي المُتَعَجَّبِ مِنْهُ مُبَالَغَةً .

وَقَوْلِي

[وَ (مَا) فِي هَذَا البَابِ اسْمٌ تَامٌّ فِي مَوْضِعِ رَفْعٍ عَلَى الابْتِدَاءِ] (4)

هَذَا (5) الَّذِي ذَكَرْتُهُ هُوَ مَذْهَبُ سِيبَوَيْهِ ، أَعْنِي أَنَّ (مَا) اسْمٌ تَامٌّ بِمَنْزِلَةِ (شَيْءٍ) (6) . وَسَاغَ الابْتِدَاءُ بِالنَّكِرَةِ لِأَنَّ التَّعَجُّبَ سَوَّغَ ذَلِكَ . أَلَا تَرَى أَنَّكَ تَقُولُ : " عَجَبٌ لِزَيْدٍ " ! ، فَـ (عَجَبٌ) نَكِرَةٌ ، وَجَازَ الابْتِدَاءُ بِهِ لِمَا دَخَلَ الكَلَامَ مِنْ مَعْنَى التَّعَجُّبِ.

وَمَذْهَبُ الأَخْفَشِ (7) أَنَّ (مَا) مَوْصُولَةٌ ، وَالجُمْلَةُ الَّتِي بَعْدَهَا فِي مَوْضِعِ الصِّلَةِ ، وَالخَبَرُ مَحْذُوفٌ (8) ، كَأَنَّهُ قَالَ : " مَا أَحْسَنَ زَيْدًا عَظِيمٌ " ، أَيْ : " الَّذِي حَسَّنَهُ فِي عَيْنِي عَظِيمٌ مِنَ الحُسْنِ " ، وَحُذِفَ ذَلِكَ لِأَنَّ المَعْنَى يَدُلُّ عَلَيْهِ .

١- م : ذلك .

٢- ش : الرَّجُلُ : ساقطة .

- ق : لِلتَّعَجُّبِ ثَلَاثَةُ أَلْفَاظٍ : " مَا أَفْعَلَهُ " ، و " أَفْعِلْ بِهِ " ، و " لَفَعُلَ " .
- ب : و " لَفَعُلَ " : " لَقَضُوَ الرَّجُلُ " . ولا تلزمُ (اللَّام) ، بل يجوز : " قَضُوَ الرَّجُلُ " .
- قالوا : " قَضُوَ الرَّجُلُ " حين أرادوا المدح والمبالغة ، وهذا البناء لا يكون متعديا .

ابن يَعِيش ، شَرْح المُفَصَّل ، جـ٧/١٤٤.

٣- ش : مَا : ساقطة .

٤- ق : وَالفِعْلُ الَّذِي بَعْدَهُ فِي مَوْضِعِ خَبَرِهِ ، وَفَاعِلُهُ ضَمِيرٌ مُسْتَتِرٌ فِي الفِعْلِ عَائِدٌ عَلَى (مَا) . وَهُوَ مُفْرَدٌ مُذَكَّرٌ أَبَدًا عَلَى لَفْظِهَا .

٥- ش : هو .

٦- زعم الخَلِيل أن قولك : " مَا أَحْسَنَ عَبْدَ اللهِ " ! بمنزلة قولك : " شَيْءٌ أَحْسَنَ عَبْدَ اللهِ " ، ودخله معنى التعجب .

- سِيبَوَيْهِ ، الكِتَاب ، تحقيق وشرح عَبْد السَّلَام مُحَمَّد هَارُون ، جـ١/٧٢.

٧ – الأَخْفَش الأَوْسَط (ت ٢١٥هـ) : سَعِيد بن مَسْعَدَة ، أبو الحَسَن ، المعروف بالأَخْفَش الأَوْسَط . نحوي ، عالم

وَمَذْهَبُ سِيبَوَيْهِ أَوْلَى لِأَمْرَيْنِ : أَحَدُهُمَا أَنَّهُ لَا يَكُونُ فِي الكَلَامِ إِذْ ذَاكَ ادِّعَاءُ حَذْفٍ . وَالآخَرُ أَنَّ (مَا) إِذَا قُدِّرَتْ نَكِرَةً كَانَ مَعْنَى التَّنْكِيرِ مُنَاسِبًا لِمَعْنَى التَّعَجُّبِ ، لِأَنَّ التَّعَجُّبَ لَا يَكُونُ كَمَا تَقَدَّمَ إِلَّا خَفِيَّ السَّبَبِ [1] ، وَ (مَا) هِيَ المُوَافِقَةُ[2] عَلَى ذَلِكَ السَّبَبِ الَّذِي لِأَجْلِهِ كَانَ التَّعَجُّبُ ، فَيَنْبَغِي أَنْ يَكُونَ نَكِرَةً لِأَنَّ التَّنْكِيرَ مُنَاسِبٌ لِمَعْنَى الخَفَاءِ [3] .

وَإِذَا جَعَلْنَاهَا مَوْصُولَةً كَانَتْ مَعْرِفَةً، فَيَنْبَغِي إِذْ ذَاكَ أَنْ لَا تَقَعَ إِلَّا عَلَى مَعْلُومٍ ، وَالمَعْنَى الَّذِي بِسَبَبِهِ كَانَ التَّعَجُّبُ لَيْسَ مَعْلُومًا ، فَنَاقَضَ مَعْنَى المَوْصُولَةِ مَعْنَى التَّعَجُّبِ لِذَلِكَ.

وَ قَــوْلِي

فِي زِيَادَةِ (أَصْبَحَ) وَ (أَمْسَى) :
[إِنَّ ذَلِكَ لَا يُقَاسُ عَلَيْهِ [4]] [5]

باللغة والأدب ، من أهل بَلْخ . سكن البصرة وأخذ العربية عن سِيبَوَيْه . صـنف كتـبا ، وزاد في العـروض بـحـر (الخَبَب) . وكان الخَلِيل قد جعل البحور خمسة عشر فأصبحت ستة عشر.

• الأَعْلَام .

٨- قال الأَخْفَش : وإن شئت جعلت (أَحْسَنَ) في : " مَا كَانَ أَحْسَنَ زَيْدًا " صلة لـ (مَا) ، وأضمرت الخبر .

• سِيبَوَيْه ، الكِتَاب ، تحقيق وشرح عَبْد السَّلَام مُحَمَّد هَارُون ، جـ١/٧٣.

• واختلفوا في (مَا) ، فهي عند سِيبَوَيْه والخَلِيل اسم تام ، غير موصول ولا موصوف ، وهي في موضع مرفوع بالابـتداء ، و (أَحْسَنَ) فعل ماض غير متصرف ، وفيه ضمير يرجع إلى (مَا) ، و (زَيْدًا) مفعول به ، والجمـلة فـي موضـع الخبر ، كما تقول : " عَبْدُ اللهِ أَحْسَنَ زَيْدًا " . وعند الأَخْفَش موصولة ، صلتها ما بعدها ، وهي مبتدأ محذوف الخبر . وعند بعضهم فيها معنى الاستفهام ، كأنه قيل : " أَيُّ شَيْءٍ أَكْرَمَهُ " ؟ .
ابن يَعِيش ، شَرْح المُفَصَّل ، جـ٧/١٤٨، ١٤٩ .

١- ق : التَّعَجُّبُ اسْتِعْظَامُ زِيَادَةٍ فِي وَصْفِ الفَاعِلِ خَفِيَ سَبَبُهَا ، وَخَرَجَ بِهَا المُتَعَجَّبُ مِنْهُ عَنْ نَظَائِرِهِ .

• يعرف اللغويون التعجب بأنه :

" شـعور داخـلي تـنفعل بـه الـنفس حيـن تستعظم أمرا نادرا ، أو لا مثيل له ، مجهول الحقيقة ، أو خفي السبب ". لهذا يقال : " إِذَا ظَهَرَ السَّبَبُ بَطَلَ العَجَبُ ".
عَبَّاس حَسَن ، النَّحْو الوَافِي ، جـ٣/٣٣٩.

٢- ش : الواقعةُ .

٣- ش : الخفيّ .

٤- ش : عَلَيْهِ : ساقطة .

٥- ق : وَقَدْ حَكَيْتُ زِيَادَةَ (أَصْبَحَ) وَ (أَمْسَى) بَيْنَهُمَا – بَيْنَ (مَا) وَ (الفِعْلِ) الَّذِي فِي مَوْضِعِ خَبَرِهَا – إِلَّا أَنَّ ذَلِكَ لَا يُقَاسُ عَلَيْهِ . قَالُوا : " مَا أَصْبَحَ أَبْرَدَهَا " ، وَ " مَا أَمْسَى أَدْفَأَهَا " .

مَذْهَبُ (1) البَصْرِيِّينَ .

وَأَمَّـا الكُوفِيُّـونَ فَقَاسُوا ذَلِكَ فِيهِمَا (2) حَمْلًا عَلَى قَوْلِهِمْ : " مَـا أَصْبَحَ أَبْرَدَهَا " ! ، وَ " مَا أَمْسَى أَدْفَأَهَـا " ! (3) ، يَعْـنُونَ (4) " الدُّنْيَا " ، أَيْ : " مَا أَبْـرَدَهَا فِي الصَّبَاحِ " ! ، وَ " مَا أَدْفَأَهَا فِي المَسَاءِ " !

وَ قَـوْلِي

[وَلَا يَجُوزُ تَقْدِيمُ مَعْمُولِ فِعْلِ التَّعَجُّبِ عَلَيْهِ] (5)

مِثَالُ ذَلِكَ قَوْلُكَ (6) : " مَا أَحْسَنَ زَيْدًا يَوْمَ الجُمُعَةِ " ! ، لَا يَجُوزُ أَنْ تَقُولَ : " زَيْدًا مَا أَحْسَنَ يَوْمَ الجُمُعَةِ " وَلَا " يَوْمَ الجُمُعَةِ مَا أَحْسَنَ زَيْدًا "

وَ قَـوْلِي

[وَلَا بُدَّ (7) مِنْ بِنَائِهِ أَوَّلًا عَلَى وَزْنِ (8) (أَفْعَلَ)

الَّتِي يُرَادُ بِهَا (9) : " صَارَ ذَا كَذَا "] (10)

1- ش : هو مذهب .

2- م : فيهما . • ش : في أصبح وأمسى .

3- ق .

• ابن يَعيش ، شَرْح المُفَصَّل ، جـ7/151-152 :

ولا يـزاد في باب التعجب إلا (كان) وحدها دون غيرها من أخواتها، وذلك لأنها أم الأفعال، لا ينفك فعل مـن معناها . وقد قالوا : " مَا أَصْبَحَ أَبْرَدَهَا " ! ، و " مَا أَمْسَى أَدْفَأَهَا " ! . حكى ذلك الأَخْفَش ولم يحكه سِيبَوَيْهِ ، وأنث الضمير لأنه أراد (الغَدَاةَ) و (العَشِيَّةَ) .

• السُّيُوطِي ، هَمْع الهَوَامِع ، تحقيق وشرح عَبْد العَال سَالِم مُكْرَم ، جـ2/100 .

• Howell , Classical Arabic Language , parts II , III (one volume) , page 244 .

4- ش : يَعْنُونَ : أصابها تلف في البداية .

5- ق : وَلَا يَجُوزُ تَقْدِيمُ مَعْمُولِ فِعْلِ التَّعَجُّبِ عَلَيْهِ لِأَنَّهُ لَا يَتَصَرَّفُ فَلَمْ يَتَصَرَّفْ لِذَلِكَ فِي مَعْمُولِهِ .

6- ش : قولنا .

7- ق : لَا بُدَّ .

8- ش : وَزْن : ساقطة .

9- ش : الذي يُرادُ به .

10- ق : وَأَمَّا التَّعَجُّبُ عَلَى طَرِيقَةِ (أَفْـعِـلْ بِهِ) فَـلَا يَكُونُ إِلَّا مِنَ الأَفْـعَالِ الَّتِي يُـتَعَـجَّبُ مِنْهَا عَلَى طَرِيقَةِ (مَا أَفْعَلَهُ) . إِلَّا أَنَّهُ لَا بُدَّ مِنْ بِنَائِهِ أَوَّلًا عَلَى وَزْنِ (أَفْعَلَ) الَّتِي يُرَادُ بِهَا : " صَارَ ذَا كَذَا " ، نَحْوَ قَوْلِهِمْ : " أَبْقَلَ المَكَانُ " ، أَيْ : " صَارَ ذَا بَقْلٍ " ، وَحِينَئِذٍ يُبْنَى الأَمْرُ عَلَيْهِ .

الدَّلِيلُ عَلَى صِحَّةِ ذَلِكَ قَطْعُ هَمْزَةِ (أَسْمِعْ) وَ (أَبْصِرْ) (١) . فَلَوْ (٢) كَانَ مِنْ (سَمِعَ) وَلَمْ يُنْقَلْ إِلَى (أَسْمَعَ) لَكَانَتِ الهَمْزَةُ هَمْزَةَ وَصْلٍ ، وَلَكَانَتْ مَكْسُورَةً ، فَكُنْتَ تَقُولُ : " اسْمَعْ " بِفَتْحِ (المِيمِ) (٣) وَكَسْرِ (الهَمْزَةِ) (٤) •••

وَ قَوْلِي

[وَالأَصْلُ : " أَسْمَعَ زَيْدٌ " وَ " أَبْصَرَ عَمْرٌو " لِأَنَّهُ (٥) مَبْنِيٌّ مِنْ فِعْلٍ لَا يَتَعَدَّى] (٦)

أَرَدْتُ بِذَلِكَ أَنْ أُبَيِّنَ أَنَّ المَجْرُورَ فَاعِلٌ وَ (البَاءَ) زَائِدَةٌ ، لِأَنَّهُ أَمْرٌ مِنْ (أَسْمَعَ) أَيْ : " صَارَ ذَا سَمْعٍ " . وَ (أَسْمَعَ) بِهَذَا المَعْنَى لَا يَتَعَدَّى ، فَكَذَلِكَ لَا يَتَعَدَّى الأَمْرُ الَّذِي يَكُونُ مِنْهُ •••

وَ قَوْلِي

[وَسَاغَ وُقُوعُ (٧) الظَّاهِرِ فَاعِلًا لِلْأَمْرِ بِغَيْرِ (لَامٍ) لَمَّا لَمْ يَكُنْ أَمْرًا فِي الحَقِيقَةِ ، بَلِ المَعْنَى الخَبَرُ] (٨)

١- ش : أَسْمِعْ بِهِمْ وَأَبْصِرْ ، فدل ذلك على أنه من (أَسْمَعَ) و (أَبْصَرَ) .

﴿ أَسْمِعْ بِهِمْ وَأَبْصِرْ يَوْمَ يَأْتُونَنَا ﴾

How well will they hear and see [the truth] on the Day when they come before Us !

The Message Of The Qur'ān , translated and explained by Muḥammad Asad , Maryam 19/38 , page 461.

٢- ش : ولو .

٣- م : المِيم : مدرجة في الحاشية اليمنى .

٤- أمر الثلاثي همزة وصل .

• عَبْد السَّلَام مُحَمَّد هَارُون ، قَوَاعِد الإِمْلَاء ، ص ٦٧ .

٥- ق : ولأنَّهُ .

٦- ق : فَيُقَالُ : " أَسْمِعْ بِزَيْدٍ " وَ " أَبْصِرْ بِعَمْرٍو " . وَالأَصْلُ " أَسْمَعَ زَيْدٌ " وَ " أَبْصَرَ عَمْرٌو " .

٧- ق : وُقُوعُ .

٨- ق : يَعْنِي فَاعِلَ الجُمْلَةِ الفِعْلِيَّةِ : " أَسْمِعْ بِزَيْدٍ " وَ " أَبْصِرْ بِعَمْرٍو " .

• ب : معناه الخبر : معنى " أَحْسِنْ بِزَيْدٍ " : " أَحْسَنَ زَيْدٌ " . هذا مذهب البصريين .

أَعْنِي أَنَّ الأَمْرَ الصَّحِيحَ بِغَيْرِ (لامٍ) إِنَّمَا يَكُونُ فَاعِلُهُ ضَمِيرَ خِطَابٍ ، نَحْوُ قَوْلِكَ : " قُمْ " ، " اقْعُدْ " . فَلَوْلَا أَنَّ الأَمْرَ الَّذِي يُرَادُ بِهِ التَّعَجُّبُ لَيْسَ بِأَمْرٍ صَحِيحٍ وَإِنَّمَا هُوَ خَبَرٌ فِي المَعْنَى ، لَمْ يَجُزْ مَجِيءُ الفَاعِلِ فِيهِ ظَاهِرًا كَمَا يَجِيءُ ذَلِكَ فِي الخَبَرِ [1]

وَ قَوْلِي

[وَلا يَلْزَمُ فِي الفَاعِلِ (الأَلِفُ وَاللَّامُ) [2] ، فَتَقُولُ [3] : " ضَرُبَ زَيْدٌ "] [4]

هَذَا المَذْهَبُ الَّذِي ذَكَرْتُهُ هُوَ مَذْهَبُ الأَخْفَشِ [5] وَالمُبَرِّدِ [6] ، وَهُوَ الصَّحِيحُ – وَإِنْ كَانَ جُمْهُورُ النَّحْوِيِّينَ لَا يُجَوِّزُونَ [7] أَنْ يَكُونَ الفَاعِلُ إِذْ ذَاكَ إِلَّا مَا يَكُونُ فَاعِلًا فِي بَابِ (نِعْمَ) وَ (بِئْسَ) [8] – لِأَنَّهُ إِذَا قُدِّرَ فِيهِ مَعْنَى التَّعَجُّبِ لَمْ يَكُنْ مِنْ بَابِ (نِعْمَ) . وَإِنْ قُدِّرَ فِيهِ [9] المَدْحُ إِنْ

١– ش : ظاهرًا ، وإنّما سَوَّغَ ذلك فيه كونه خبرًا في المعنى ، فجاء الفاعل فيه ظاهرًا كما يجيءُ مع الخبر .

٢– ق : الألفِ وَاللامِ .

٣– م : فتقُول . * ق : فتقول .

٤– ق : وَأَمَّا التَّعَجُّبُ عَلَى طَرِيقَةِ (فَعُلَ) فَلَا يَجُوزُ أَيْضًا إِلَّا مِمَّا يُتَعَجَّبُ مِنْهُ عَلَى طَرِيقَةِ (مَا أَفْعَلَهُ) . وَلَا يَلْزَمُ فِي الفَاعِلِ (الأَلِف وَاللَّام) ، فَتَقُولُ : " ضَرُبَ زَيْدٌ " وَ " ضَرُبَ الرَّجُلُ " ، أَيْ : " مَا أَضْرَبَهُمَا " .

٥– انظر ص (١٨–١٩) .

٦– المُبَرِّد (٢٨٦ هـ) : هو مُحَمَّد بن يَزِيد الأَزْدِيّ إمام نحاة البصرة لعصره . ولد بها سنة (٢١٠) للهجرة ، وأكب منذ نشأته على التزود من اللغة على أعلام عصره البصريين . وشغف بالنحو والتصريف فلزم أَبَا عُمَر الجَرْمِيّ يقرأ عليه كتاب سِيبَوَيْهِ ، حتى إذا توفي لزم أَبَا عُثْمَان المَازِنِيّ ، وتصدر حلقته يقرأ عليه الكِتَاب ، والطلاب يسمعون قراءته . وبلغ من إعجاب المَازِنِيّ بفطنته أن لقبه بالمُبَرِّد بكسر (الرَّاء) لحسن تثبته وتأنيه في العلل . وحور الكوفيون اللقب إلى المُبَرَّد بفتح (الرَّاء) عنتا وسوء قصد . وَالمُبَرِّد يعد – بحق – آخر أئمة المدرسة البصرية المهمين . وقد ذكره ابن جِنّي فقال : " يعد جيلا في العلم ، وإليه أفضت مقالات أصحابنا (يريد البصريين) ، وهو الذي نقلها وقررها وأجرى الفروع والعلل والمقاييس عليها " .

• شَوْقِي ضَيْف ، المَدَارِس النَّحْوِيَّة ، ص ١٢٣ ، ١٢٤ .

٧– ش : لا يحور عندهم .

٨– ق : وَلَا يَكُونُ فَاعِلُهُمَا إِلَّا مَا عُرِّفَ بِالأَلِفِ وَاللَّامِ ، أَوْ مَا أُضِيفَ إِلَى ذَلِكَ ، نَحْوُ قَوْلِهِمْ : " نِعْمَ الرَّجُلُ زَيْدٌ " وَ " نِعْمَ غُلَامُ القَوْمِ عَمْرٌو " ، أَوْ مُضْمَرًا عَلَى شَرِيطَةِ تَفْسِيرِهِ بِاسْمٍ نَكِرَةٍ بَعْدَهُ ، نَحْوُ قَوْلِكَ : " نِعْمَ رَجُلًا زَيْدٌ " .

• مُجْمَل : للتعجب صيغتان : " مَا أَفْعَلَهُ " و " أَفْعِلْ بِهِ " وهناك صيغة أخرى يختلف حولها النحاة ، وهي : " لَفَعُلَ " . أضافها الفَارِسِيّ ومعظم النحاة إلى باب (نِعْمَ) و (بِئْسَ) ، وأضافها الأَخْفَش إلى باب

كَـانَ الفِعْـلُ يَقْتَضِـي مَدْحًا ، أَوِ الذَّمُّ إِنْ كَانَ [1] يَقْتَضِي ذَمًّا ، حِينَئِذٍ [2] يَنْبَغِي أَنْ يَجْرِيَ مَجْرَى (نِعْمَ) وَ (بِئْسَ) .

وَمِمَّـا يُبَيِّنُ أَنَّهُ لا يَنْبَغِي أَنْ يُعَامَلَ مُعَامَلَةَ (نِعْمَ) وَ (بِئْسَ) إِذَا ضُمِّنَ مَعْنَى التَّعَجُّبِ زِيَادَةُ (البَاءِ) فِي الفَاعِلِ فِي قَوْلِهِ :

حُبَّ [3] بِالزَّوْرِ الَّذِي لا يُرَى [4]

وَ (البَاءُ) لا تُزَادُ فِي فَاعِلِ (نِعْمَ) وَ (بِئْسَ) [التحرير]

(الـتَّعَجُّب) . يقـول ابـن عُصْـفُور – ويذهـب مذهبـه المُبَرِّد : "هذا الرأي ، ويعني الأخير ، هو الرأي الصحيح". وبناء على قول الفَارِسِيّ لا يكون فاعل الفعل إلا ما يكون فاعل (نِعْمَ) فقط .

- أبو حَيَّان ، مَنْهَج السَّالِك فِي الكَلام عَلَى أَلْفِيَّة ابن مَالِك ، تحقيق وشرح سِدْني جِليزر ، ص ٣٧٨ .

٩- ش : فيه معنى .

١- ش : كان الفعل .

٢- م : حِينَئِذٍ : مدرجة في الحاشية اليسرى .

٣- كـ (نِعْـمَ) فـي العمـل ، وفي المعنى ، مع زيادة أن الممدوح بها محبوب للقلب (حَبَّذَا) . وأصله : (حَـبُبَ) بالضـم ، أي : " صَارَ حَبِيبًا " ، لا من (حَبَبَ) بالفتح . ثم أدغم فصار (حَبَّ) . وتضم فاء (حَبَّ) مفردة من (ذَا) بنقل ضمة العين إليها. كما يجوز إبقاء الفتح، نحو : " حُبَّ زَيْدٌ " .

- السُّيُوطِي ، هَمْع الهَوَامِع ، تحقيق وشرح عَبْد العَال سَالِم مُكَرَّم ، جـ ٥ / ٤٥ ، ٥٢ .

٤- ق : وَيَجُوزُ دُخُولُ (البَاءِ) الزَّائِدَةِ عَلَى الفَاعِلِ، فَيُقَالُ : " ضُرِبَ بِزَيْدٍ " إِجْرَاءً لَهُ مُجْرَى : " أَضْرِبْ بِزَيْدٍ " لِأَنَّهُمَا فِي مَعْنًى وَاحِدٍ . وَمِنْ ذَلِكَ قَوْلُهُ :

حبَّ بِالزَّور الـذي لا يُـرى   مِنْهُ إلا صَفحـةٌ أو لِمـامُ

- بِالزَّوْر : هكذا وردت في المخطوط .
- الطِّرِمَّاح بن حَكِيم ، دِيوَان الطِّرِمَّاح ، تحقيق عِزَّة حَسَن ، ص ٣٩٣ ، ٣٩٤ :

حَبَّذَا الزَّوْرُ الَّذِي لا يُـرَى   مِنْهُ إِلَّا لَمْحَـةٌ عَنْ لِـمَامْ

الأصل المخطوط : حَبَّذَا الزَّوْرُ الَّذِي لَمْ يَزُرْنِي

الزَّوْر : الذي يزورك . اللِّمَام : اللقاء اليسير في الأحايين .

- طُفَيْـل وَالطِّـرِمَّاح ، أَشْعَار طُفَيْل بن عَوْف الغَنَوِيّ وَالطِّرِمَّاح بن حَكِيم الطَّائِيّ، تحقيق وترجمة كرِنْكُو ، ص ٩٧ ، ٣٩ :

حَبَّ بِالزَّوْرِ الَّذِي لا يُـرَى   مِنْهُ إِلَّا لَمْحَـةٌ عَنْ لِـمَامْ

الزَّوْر : ما أتاه في المنام . عَنْ لِمَام : يريد عن إتيان ، يقال : " أَلَمَّ بِنَا فُلانٌ " ، أي : أتانا .

• ابن عُصْفُور، شَرْح جُمَل الزَّجَّاجي، تقديم ووضع هوامش وفهارس فَوَّاز الشَّعَّار، إشراف إميل بَدِيع يَعْقُوب، جـ ٢/٧٤ :

أَوْ لِمَامْ . من (المَدِيد) . زاد (البَاء) في فاعل (حُبَّ) لما دخل الكلام معنى (أَحْبِبْ بِالزَّوْرِ) الذي يراد به معنى التعجب مراعاة للمعنى .

• ابن عُصْفُور ، المُقَرَّب ، تحقيق أَحْمَد عَبْد السَّتَّار الجَوَاري / عَبْد الله الجُبُورِي ، جـ ١/٧٨ :

أَوْ لِمَامْ .

• ابن مَنْظُور ، لِسَان العَرَب ، تحت مادة (زور) :

الزَّوْر : الذي يزورك . و (رَجُلٌ زَوْرٌ) و (قَوْمٌ زَوْرٌ) و (امْرَأَةٌ زَوْرٌ) و (نِسَاءٌ زَوْرٌ) يكون للواحد والجمع والمذكر والمؤنث بلفظ واحد . قال :

حُبَّ بِالزَّوْرِ الَّذِي لا يُـرَى ... مِنْهُ ، إِلَّا صَفْحَةٌ عَنْ لِـمَام

• ابـن هِشَـام، أَوْضَـح المَسَـالِك إِلَى أَلْفِيَّـة ابن مَالِك، تحقيق مُحَمَّد مُحْيِي الدِّين عَبْد الحَمِيد، المجلد الثالث/ ٢٨١، ٢٨٢، ٢٨٣:

أَوْ لِمَـامْ . الـزَّوْر : بفـتح فسكون ، هو الزائر . وأصله مصدر ، فأطلق على اسم الفاعل . الصَّفْحَة : بفتح (الصَّـاد) وسكون (الفَاء) ، أراد بها صفحة الوجه ، وهي جانبه . لِمَام : جمع لِمَّة ، وهي الشعر الذي يجاوز شحمة الأذن .

حُبَّ : فعل ماض دال على إنشاء المدح ، مبني على الفتح ، لا محل له من الإعراب . بِالزَّوْر : البَاء : حرف جـر زائد ، مبني على الكسر، لا محل له من الإعراب. الزَّوْر : فاعل (حُبَّ) مرفوع ، وعلامة رفعه ضمة مقـدرة على آخره، منع من ظهورها اشتغال المحل بحركة حرف الجر الزائد . الَّـذي : اسم موصول ، نعت لـ (الـزَّوْر) ، مبني على السكون في محل رفع . لا : حرف نفي ، مبني على السكون ، لا محل له من الإعراب . يُرَى : فعل مضارع ، مبني للمجهول ، مرفوع لتجرده من الناصب والجازم ، وعلامة رفعه ضمة مقدرة على الألف ، منع من ظهورها التعذر . مِنْهُ : جار ومجرور متعلق بقوله (يُرَى). إِلَّا : أداة حصر ، لا عمـل لها ، حرف مبني على السكون ، لا محل له من الإعراب . صَفْحَة : نائب فاعل (يُرَى) مرفوع ، وعلامـة رفعه الضمة الظاهرة . أَوْ : حرف عطف ، مبني على السكون ، لا محل له من الإعراب . لِمَام : معطوف بـ (أَوْ) على (صَفْحَة) ، مرفوع ، وعلامة رفعه الضمة الظاهرة ، وسكن لأجل الوقف . وجملة (لا يُرَى) ونائب فاعله ، لا محل لها من الإعراب ، صلة الموصول .

الشَّـاهد فيه قوله : " حُبَّ بِالزَّوْرِ " حيث جاء بفاعل (حُبَّ) التي تفيد معنى (نِعْمَ) مقترنا بـ (البَاء) الزائدة، وذلك من قبل أن المعنى قريب من معنى صيغة التعجب. أصل (حُبَّ بِالزَّوْرِ) : (حَبُبَ الزَّوْرُ) فزاد (البَاء) وضم (الحَـاء) ، لأن (فَعُلَ) يجوز فيه أن تسكن عينه ، وأن تنقل حركتها إلى فائه .

• أبو حَيَّان ، مَنْهَج السَّالِك فِي الكَلَام عَلَى أَلْفِيَّة ابن مَالِك ، تحقيق وشرح سِدْنِي جِلِيزَر ، ص ٣٧٨ :

حُبَّ بالزور .

• الأُشْمُوني ، شَرْح الأُشْمُونِي عَلَى أَلْفِيَّة ابن مَالِك ، تحقيق مُحَمَّد مُحْيِي الدِّين عَبْد الحَميد ، جـ٢/٣٨٠ :
حُبٌّ . أَوْ لِمَامْ .
• السُّيُوطي ، هَمْع الهَوَامِع ، تحقيق وشرح عَبْد العَال سَالِم مُكَرَّم ، جـ٥/٥٣ :
حبٌّ بالزَّوْرِ . أَوْ لِمَامُ .
• الشِّنْقِيطي ، الدُّرَر اللَّوَامِع عَلَى هَمْع الهَوَامِع ، وضع حواشيه مُحَمَّد بَاسل عُيُون السُّود ، جـ٢/٢٩٠ :
أَوْ لِمَامْ . الأظهر أن معنى (لِمَام) : زيارة غير دائمة .
• العَيْني ، المَقَاصِد النَّحْوِيَّة ، جـ ٤/١٥-١٦:
حب بالزور . أو لمام . قائله هو الطِّرِمَّاح .
• المُبَرِّد ، الكَامِل ، جـ٢/٢٠٥ :
حُبٌّ بِالزَّوْرِ . عَنْ لِمَامْ .

حُبَّ بِالزَّوْرِ : يقال : " حُبَّ بِفُلَانٍ " بالضم ، أَيْ : مَا أَحَبَّهُ إِلَيَّ .
يقال : " شَارِبٌ وَشَرْبٌ " وَ " رَاكِبٌ وَرَكْبٌ " وَ " تَاجِرٌ وَ تَجْرٌ " وَ " زَائِرٌ وَزَوْرٌ " .
وَصَفْحَةُ كُلِّ شَيْءٍ : وجهه وناحيته . واللِّمَام بالكسر : الغِبُّ : وهو في الزيارة أن تكون كل أسبوع . وكأنه يعني خيالا.

●●●

وأقدم الآن الإعراب الآتي لصيغتي التعجب : " مَا أَفْعَلَهُ " و " أَفْعِلْ بِهِ " :

مَا أَحْسَنَ زَيْدًا !

مَا : ما التعجبية ، وهي نكرة تامة بمعنى (شَيْءٌ عَظِيم) ، مبنية على السكون في محل رفع مبتدأ .
أَحْسَنَ : فعل ماض مبني على الفتح الظاهر على الآخر ، والفاعل ضمير مستتر فيه وجوبا تقديره (هُوَ) يعود إلى (مَا) .
زَيْدًا : مفعول به للفعل (أَحْسَنَ) ، منصوب ، وعلامة نصبه الفتحة الظاهرة على الآخر . والجملة الفعلية ، من فعل التعجب وفاعله ومفعوله (أَحْسَنَ زَيْدًا) في محل رفع خبر المبتدأ (مَا) ، والتقدير :
" شَيْءٌ عَظِيمٌ أَحْسَنَ زَيْدًا " ، أَيْ : " جَعَلَهُ حَسَنًا " .

أَحْسِنْ بِزَيْدٍ !

أَحْسِنْ : فعل ماض على صورة الأمر ، أي : على شكله الظاهر فقط دون الحقيقة المعنوية ، جاء على صورة الأمر لإنشاء التعجب ، مبني على فتح مقدر لمجيئه على هذه الصورة .
البَاء : حرف جر زائد ، لا متعلق له ، مبني على الكسر الظاهر لا محل له من الإعراب (الحُرُوف كُلُّهَا مَبْنِيَّة ، وَلا مَحَلَّ لَهَا مِنَ الإِعْرَاب) .
زَيْدٍ : اسم مجرور لفظا بحرف الجر الزائد (البَاء) ، وعلامة جره الكسرة الظاهرة على الآخر ، مرفوع محلا على أنه فاعل للفعل (أَحْسِنْ) .
أو : فاعل للفعل (أَحْسِنْ) ، مرفوع ، وعلامة رفعه ضمة مقدرة على الآخر ، منع من ظهورها اشتغال المحل بحركة حرف الجر الزائد ، وهي الكسرة . والتقدير : " حَسُنَ زَيْدٌ " .

بَابُ " مَا لَمْ يُسَمَّ فَاعِلُهُ " [1]

قَــوْلِي [2]

[إِنْ كَانَ فِي أَوَّلِهِ [3] (هَمْزَةُ وَصْلٍ)

ضَمَمْتَ أَوَّلَهُ وَثَالِثَهُ ، وَكَسَرْتَ مَا قَبْلَ آخِرِهِ] [4]

مِثَالُ ذَلِكَ : " انْطَلَقَ " ، تَقُولُ فِيهِ : " انْطُلِقَ " . وَكَذَلِكَ " اقْتَدَرَ " وَ " اسْتَخْرَجَ " وَأَشْبَاهُ ذَلِكَ ، تَقُولُ فِيهِمَا : " اقْتُدِرَ " و " اسْتُخْرِجَ " [5]

وَ قَــوْلِي

[وَإِنْ كَانَ فِي أَوَّلِهِ (تَاءٌ) زَائِدَةٌ

ضَمَمْتَ أَوَّلَهُ وَثَانِيَهُ ، وَكَسَرْتَ مَا قَبْلَ آخِرِهِ]

مِثَالُ ذَلِكَ : " تَدَحْرَجَ " ، تَقُولُ فِيهِ : " تُدُحْرِجَ "

وَ قَــوْلِي

[وَإِنْ لَمْ يَكُنْ فِيهِ [6] شَيْءٌ مِنْ ذَلِكَ ضَمَمْتَ أَوَّلَهُ ، وَكَسَرْتَ مَا قَبْلَ آخِرِهِ]

١- الفعل المجهول فاعله (**Passive verb**) :

- **The Monitor** (a dictionary of Arabic grammatical terms).

٢- ش : قَوْلِي : أصابها تلف .

٣- ق : أوّل الفِعل .

٤- ق : فَأَمَّا الأَفْعَالُ فَثَلَاثَةُ أَقْسَامٍ : قِسْمٌ لَا يَجُوزُ بِنَاؤُهُ لِلْمَفْعُولِ بِاتِّفَاقٍ ، وَهُوَ الأَفْعَالُ الَّتِي لَا تَتَصَرَّفُ ، نَحْوُ : (نِعْمَ) وَ (بِئْسَ) . وَقِسْمٌ فِيهِ خِلَافٌ ، وَهُوَ (كَانَ) وَأَخَوَاتُهَا المُتَصَرِّفَةُ . وَقِسْمٌ لَا خِلَافَ فِيهِ ، فِي جَوَازِ بِنَائِهِ لِلْمَفْعُولِ ، وَهُوَ مَا بَقِيَ مِنَ الأَفْعَالِ المُتَصَرِّفَةِ . وَأَمَّا كَيْفِيَّةُ بِنَائِهَا لِلْمَفْعُولِ فَإِنَّهُ إِنْ كَانَ فِي أَوَّلِ الفِعْلِ (هَمْزَةُ وَصْلٍ) ضَمَمْتَ أَوَّلَهُ وَثَالِثَهُ ، وَكَسَرْتَ مَا قَبْلَ آخِرِهِ .

٥- م : ستُحرج : مدرجة في الحاشية اليسرى .

٦- ق : فِي أوّله .

مِثَالُ ذَلِكَ : " ضَرَبَ " وَ " أَكْرَمَ " وَ " دَحْرَجَ "، تَقُولُ فِيهَا : " ضُرِبَ " وَ " أُكْرِمَ " وَ " دُحْرِجَ " [1]

وَ قَــوْلِي

[وَالمُضَارِعُ مِنْ جَمِيعِ ذَلِكَ يُضَمُّ أَوَّلُهُ ، وَيُفْتَحُ مَا قَبْلَ آخِرِهِ]

مِثَالُ ذَلِكَ : " يُنْطَلَقُ " وَ " يُقْتَدَرُ " وَ " يُسْتَخْرَجُ " وَ " يُتَدَحْرَجُ " وَ " يُضْرَبُ " [2] وَ " يُكْرَمُ " وَ " يُدَحْرَجُ "

وَ قَــوْلِي

[وَالمُعْتَلُّ يَتَغَيَّرُ عَلَى حَسَبِ [3] مَا يُحْكَمُ [4] فِي التَّصْرِيفِ]

مِــثَالُ ذَلِــكَ : " قِيلَ " وَ " بِيعَ " . أَصْلُهُمَا : " قُوِلَ " وَ " بُيِعَ " [5] ، لَكِنَّ الإِعْلَالَ صَيَّرَهُمَا " قِيــلَ " وَ " بِيــعَ " [6] . وَمَــنْ يُشِــمُّ الضَّمَّ [7] فِي (البَاءِ) مِنْ " بِيعَ " وَ (القَافِ) مِنْ " قِيلَ "

١- ش : " تَقُولُ ... دُحْرِجَ " : ساقطة .

٢- ش : ويكرم ويضرب .

٣- ق : حَسْب .

- ابن مَنْظُور ، لِسَان العَرَب ، تحت مادة (حسب) :

وَالحَسَبُ وَالحَسْبُ : قَدْرُ الشَّيْءِ ، كقولك : " الأَجْرُ بِحَسَبِ مَا عَمِلْتَ وَحَسْبِه " أَيْ : قَدْرِهِ . وكقولك : " عَــلَى حَسَبِ مَا أَسْدَيْتَ إِلَيَّ شُكْرِي لَكَ " ، تقول : " أَشْكُرُكَ عَلَى حَسَبِ بَلَائِكَ عِنْدِي " أَيْ : عَلَى قَدْرِ ذَلِكَ .

قال سِيبَوَيْه : وَأَمَّا حَسْبُ ، فمعناها الاكْتِفَاءُ . وَ " حَسْبُكَ دِرْهَمٌ " أَيْ : كَفَاكَ .

٤- ش : علم .

٥- م : بوع .

٦- وإذا قلت (فُعِلَ) كسرت (الفَاء) وحولت عليها حركة (العَيْن) . وذلك قولك : " بِيعَ " و " قِيلَ " .

- سِيبَوَيْه : الكِتَاب ، تحقيق وشرح عَبْد السَّلَام مُحَمَّد هَارُون ، جـ٤/٣٤٢ .
- أَقُولُ :

قُــوِلَ : تحــول حركة العين وهي الكسرة إلى الفاء بعد حذف حركتها الضمة ، فتصبح (قِوْلَ) . وقعت الواو ساكنة بعد كسر تقلب ياء ، فتصبح (قِيْلَ) .

٧- وأما (الإِشْمَام) فهو تهيئة العضو للنطق بالضم من غير تصويت ، وذلك بأن تضم شفتيك بعد الإسكان ، وتدع بيــنهما بعض الانفراج ليخرج منه النفس ، فيراهما المخاطب مضمومتين ، فيعلم أنا أردنا بضمهما الحركة .

فللإشْعارِ[1] بأنَّ الأَصْلَ الضَّمُّ . ومِنْهُمْ مَنْ يَقُولُ : " قُولَ " وَ " بُوعَ " . وَذلِكَ كُلُّهُ شَيْءٌ أَوْجَبَهُ حُكْمُ التَّصْرِيف ●●

وَ قَــوْلِي

[فَإنَّهُ [2] يُحْذَفُ إمَّا [3] لِعِلْمِ المُخَاطَبِ [4]] [5]

مَثَلُ[6] ذلكَ قَوْلُكَ [7] : " أُنْزِلَ المَطَرُ " [8] ●●

وَ قَــوْلِي

[أَوْ جَهْلِ [9] المُخَاطَبِ]

مِثَالُ ذلِكَ قَوْلُكَ : " ضُرِبَ زَيْدٌ " إذَا كُنْتَ لا تَعْلَمُ الضَّارِبَ ●●

فهــو شــيء يخــتص العيــن دون الأذن ، وذلــك إنمــا يدركــه البصــير دون الأعمى لأنه ليس بصوت يســمع ، وإنما هو بمنزلة تحريك عضو من جسدك . ولا يكون الإشمام في الجر والنصب . واشتقاق الإشمام من الشم ، كأنك أشممت الحرف رائحة الحركة بأن هيأت العضو للنطق بها .

- ابن يَعِيش ، شَرْحِ المُفَصَّل ، جـ٩/٦٧ .
- الغَلاييني ، جَامِعِ الدُّرُوسِ العَرَبِيَّة ، جـ٢/١٣٣.

١- ش : فاسعارا .

٢- ش : انه .

٣- ش : إمَّا : ساقطة .

٤- ش : المحاطب به .

٥- ق : وَأَمَّا السَّبَبُ الَّذِي لأَجْلِهِ يُحْذَفُ الفَاعِلُ فَإنَّهُ...

٦- ش : مثال .

- وَالمِــثْلُ: الشِّــبْه . يقال : مِثْلٌ وَمَثَل وشِبْه وشَبَه بمعنى واحد . وَالمِثَالُ: المِقْدَارُ وهو من الشِّبْه وَالمِثْل : مَا جُعِلَ مِثَالًا ، أَيْ : مِقْدَارًا لِغَيْرِهِ يُحْذَى عَلَيْهِ ، والجمع مُثُلٌ وَأَمْثِلَة.
- ابن مَنْظُور ، لِسَان العَرَب ، تحت مادة (مثل) .

٧- ش : قَوْلُكَ : ساقطة .

٨- ب : لِعِلْم : " أُنْزِلَ المَطَرُ " ، إذ معلوم أن الله أنزله .

٩- ق : لِجَهْل .

وَ قَــوْلِي

[أَوْ لِلْخَوْفِ عَلَيْهِ]

مِثَالُ ذَلِكَ : " قُتِلَ زَيْدٌ " فَلَا [1] تَذْكُرُ القَاتِلَ خَوْفًا عَلَيْهِ مِنَ القَوَدِ [2] ●●●

وَ قَــوْلِي

[أَوْ لِلْخَوْفِ مِنْهُ]

مِثَالُ ذَلِكَ : " قُتِلَ ابنُ جُبَيْرٍ " [3] وَلَا تَذْكُرُ قَاتِلَهُ ، وَهُوَ الحَجَّاجُ [4] خَوْفًا مِنْهُ ●●●

وَ قَــوْلِي

[أَوْ لِلتَّعْظِيمِ ، وَذَلِكَ إِذَا كَانَ المَفْعُولُ [5] حَقِيرًا]

مِثَالُ ذَلِكَ : " ضُرِبَ اللِّصُّ " وَلَا تَذْكُرُ الفَاعِلَ تَهَاوُنًا بِاللِّصِّ [6] وَتَحْقِيرًا لَهُ ●●●

١- ش : فلم .

٢- القَــوَدُ : قَتْلُ النَّفْسِ بِالنَّفْسِ . القِصَاصُ . " أَقَدْتُ القَاتِلَ بِالقَتِيلِ " أي : قَتَلْتُهُ . " أَقَادَ السُّلْطَانُ فُلَانًا " : قَتَلَهُ السُّلْطَانُ بِقَوَدٍ .

• ابن مَنْظُور ، لِسَان العَرَب ، تحت مادة (قود) .

٣- ابن جُبَيْر : سَعِيد بن جُبَيْر ، كوفي ، أحد أعلام التابعين . أخذ العلم عن عَبْد الله بن عَبَّاس وعَبْد الله بن عُمَر .

٤- الحَجَّــاج : الحَجَّاج بن يُوسُف الثَّقَفِيّ ، عامل عَبْد المَلِك بن مَرْوَان على العِرَاق وخُرَاسَان . فلما توفي عَبْد المَلِك وتــولى الوَلِيد أبقاه على ما بيده . وَالثَّقَفِيّ – بفتح الثاء المثلثة والقاف ، وبعدها الفاء – هذه النسبة إلى ثَقِيف ، وهي قبيلة كبيرة مشهورة بِالطَّائِف .

٣، ٤:

• ابن خَلِّكَان ، وَفَيَات الأَعْيَان ، تحقيق إِحْسَان عَبَّاس ، المجلد الثاني / ٣٧١ ، ٢٩ ، ٥٤ .

٥- أَقُولُ : " المَفْعُول " : يعني " المَفْعُول به " .

٦- م : للصّ .

• تَهَاوَنَ بِالأَمْرِ : اسْتَخَفَّ به .

المُعْجَم الوَسِيط .

وَ قَــوْلِي

[أَوْ لِلتَّحْقِيرِ ، وَذَلِكَ (١) إِذَا كَانَ المَفْعُولُ (٢) عَظِيمًا]

مِـــثَالُ ذَلِـــكَ : " طُعِنَ عُمَرُ " وَلا تَذْكُرُ العِلْجَ (٣) إِجْلالًا لِعُمَرَ - رَضِيَ اللهُ عَنْهُ (٤) - عَنْ أَنْ يُذْكَرَ اسْمُ العِلْجِ مَعَ اسْمِهِ (٥)

وَ قَــوْلِي

[أَوْ لإِقَامَةِ الوَزْنِ ، أَوْ لِتَوَافُقِ القَوَافِي]

مِثَالُ ذَلِكَ قَوْلُهُ :

وَأَدْرِكَ (٦) المُتَــبَقَّى مِـــنْ ثَمِيلَـــتِهِ (٧)
وَمِنْ ثَمَائِلِهَا (٨) ، وَاسْتُنْشِئَ الغَرْبُ (٩) [البَسِيط]

١- ش : وَذَلِكَ : ساقطة .

٢- أَقُولُ : " المَفْعُول " : يعني " المَفْعُول بِهِ " .

٣- العِـلْج : بالكسر : العَيْر . الرجل القوي الضخم من كفار العجم . وبعض العرب يطلق (العِلْج) على الكافر مطلقا . الجمع : عُلُوج وَأَعْلَاج وَعِلَجَة .

• أَقْرَب المَوَارِد فِي فُصَحِ العَرَبِيَّة وَالشَّوَارِد .

٤- م : عَنْهُ : مدرجة في الحاشية اليسرى .

٥- ش : معه .

٦- م : وادْرِكَ . • ش : وأدرك .

٧- ش : ثمائله .

٨- م : ثمايلهِ .

٩- ش : العرب .

• ذُو الرُّمَّة ، دِيوَان ذِي الرُّمَّة ، شرح البَاهِلِي ، تقديم وتحقيق وَاضِح الصَّمَد ، المجلد الأول / ٥٨ :

وأَدركَ المُتَبَقَّى مِنْ ثَمِيلَتِهِ وَمِنْ ثَمَائِلِهَا ، وَاسْتُنْشِئَ الغَرْبُ

(وأدرك المُتَــبَقَّى) يريد : أن الحر أدرك ما بقي في جوفه من علفه . و (المُتبقَّى) : ما في بطونها من العـــلف ، أدركه الحر فأذهبه ، وهو : الثميلة . (وَاسْتُنْشِئَ الغَرْبُ) ، أي: شُمَّ . و (الغَرْبُ) : ما سال بين البئر والحوض من الماء . وإنما اسْتُنْشِئَ من العطش وطلب الماء .

• ابن فَارِس ، مُعْجَم مَقَايِيس اللُّغَة ، تحقيق وضبط عَبْد السَّلَام مُحَمَّد هَارُون جـ٤/٤٢٠ :

الغَــرْب : حَــدُّ الشَّيْءِ . يقال : هُذَا غَرْبُ السَّيْفِ . الغَرْب : الدَّلْوُ العَظِيمَة . والغَرْب أيضا بسكون (الرَّاء) في قولهــم : " أَتَاهُ سَهْمٌ غَرْبٌ " إذا لم يدر من رماه به . وأما (الغَرَب) بفتح (الرَّاء) ، فيقال : " إنَّ الغَرَبَ : الرَّاوِيَة " . وَالغَرَب : ما انصب من الماء عند البئر فتغيرت رائحته . قال ذُو الرُّمَّة :

وَاسْتُنْشِئَ الغَرَبُ

والبيت بتمامه في الحاشية .

- ابن مَنْظُور ، لِسَان العَرَب ، تحت مادة (غرب ، ثمل ، نشأ) :

وَأَدْرَكَ . وَأَدْرَك .

الغَرَبُ : الماء الذي يسيل من الدلو ، وقيل : هو كل ما انصب من الدلو ، من لدن رأس البئر إلى الحوض.
وقيــل: الغَــرَبُ : الماء الذي يقطر من الدلاء بين البئر والحوض، وتتغير ريحه سريعا . وقيل : هو ريح الماء والطين لأنه يتغير ريحه سريعا . قال ذُو الرُّمَّة :

وَأَدْرَكَ المُتبقَّى مِــــنْ ثَمِيلَتِهِ وَمِنْ ثَمَائِلِهَا ، وَاسْتُنْشِئَ الغَرَبُ

وَالثَّمِيلَة (الجمع : الثَّمِيل) : البقية من الطعام والشراب تبقى في البطن ، قال ذُو الرُّمَّة يصف عَيْرًا وابنه:
وَأَدْرَكَ المُتبقَّى ... إلى آخر البيت .

يعــني مــا بقــي في أمعائها وأعضائها من الرُّطْب (الكلأ) والعلف . وَاسْتَنْشَأَ الأَخْبَارَ ، أي : بحث عنها وطلبها .

- الأَزْهَرِي ، تَهْذِيب اللُّغَة ، تحقيق عَبْد العَظِيم مَحْمُود ، مراجعة مُحَمَّد عَلِي النَّجَّار ، جـ١١٣/٨.
- البَكْرِي ، سِمْط اللَّآلِي ، نسخ وتصحيح وتنقيح وتحقيق عَبْد العَزِيز المَيْمَنِي ، جـ٨١/١ :
قال ذُو الرُّمَّة وذكر حمارا وَأُتُنًا :
وَأَدْرَكَ المُتبقَّى .
- الزَّبِيدِي ، تَاج العَرُوس ، المجلد الأول / ٤٠٧ .
- الفَارَابِي ، دِيوَان الأَدَب ، تحقيق أَحْمَد مُخْتَار عُمَر ، مراجعة إِبْرَاهِيم أَنِيس ، جـ٤/ القسم الأول / ١٢٩ :
وَأَدْرَكَ المُتبَقِّى . وَاسْتُنْشِئَ الغَرَبُ.
وَاسْتَنْشَيْتُ الرِّيحَ ، أي : شَمِمْتُهَا ، قال ذُو الرُّمَّة :

وَأَدْرَكَ المُتبقِّي مِنْ ثَمِيلَتِهِ وَمِنْ ثَمَائِلِهَا وَاسْتُنْشِئَ الغَرَبُ

- القَالِي ، الأَمَالِي ، مراجعة لجنة إحياء التراث العربي في دار الآفاق الجديدة ، جـ١٧/١ :
وَأَدْرَكَ المُتَبَقَّى .
أَدْرَكَ : فَنِيَ . وَاسْتُنْشِئَ : شُمَّ ، ومنه النَّشْوَة : الرائحة .
- القُرَشِي ، جَمْهَرَة أَشْعَار العَرَب ، شرح وضبط وتقديم عَلِي فَاعُور ، ص ٤٣٩ : وَأَدْرَكَ المُتبقَّى . يتبع

أَلا تَـرَى أَنَّـه لَـوْ بُـنِيَ (أُدْرِكَ) لِـلْفَاعِلِ لَكَانَ ذِكْرُ الفَاعِلِ يُفْسِدُ الوَزْنَ . وَكَذَلِكَ لَوْ بُنِيَ (اسْتُنْشِيَ) لِلْفَاعِلِ لَكَانَ (الغَرْبُ) [1] مَنْصُوبًا ، فَتَخْتَلِفُ القَوَافِي بِذَلِكَ [2] .

وَ قَــوْلِي

[أَوْ لِتَقَارُبِ الأَسْجَاعِ] [3]

مِـثَالُ ذَلِـكَ قَـوْلُ عَرَبِيٍّ – مَنْ غَنَّى [4] : " فَالحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي لا تُكَتُّ [5] نِعَمُهُ وَلا تُنْفَدُ [6] قِسَمُهُ " [7] . أَلَا تَرَى أَنَّهُ لَوْ قَالَ : " لَا يَكُتُّ أَحَدٌ نِعَمَهُ " لَتَفَاوَتَ مَا بَيْنَ السَّجْعَيْنِ .

اسْتُنْشِيَ : شُمَّ .

١- ش : الغَرَبُ .

٢- ش : فَتَخْتَلِفُ القَوَافِي . فَلَمَّا بُنِيَ (اسْتُنْشِيَ) لِلْمَفْعُولِ اتَّفَقَتِ القَوَافِي لِذَلِكَ .

٣- ق : الأَسْجَاع .

- سَجَعَتِ الحَمَامَةُ وَالنَّاقَةُ تَسْجَعُ سَجْعًا : رددت صوتها على طريقة واحدة . سَجَعَ فُلَانٌ: تكلم بكلام له فواصل كفواصل الشعر مقفى غير موزون . السَّجْعُ: الكلام المقفى غير الموزون . الجمع : أَسْجَاعٌ، وَسُجُوعٌ .
- المُعْجَم الوَسِيط .

٤- ش : مَنْ غَنَّى : ساقطة .

- غَنَّى اللهُ فُلَانًا : جعله غنيا .

٥-كَتَّ القَوْمَ يَكُتُّ كَتًّا : عدهم وأحصاهم . وأكثر ما يستعملونه في النفي ، يقال : " أَتَانَا بِجَيْشٍ مَا يُكَتُّ " : ما يعلم عددهم ولا يحصى .

٦- نَفِدَ الشَّيْءُ يَنْفَدُ نَفَدًا وَنَفَادًا : فني وذهب . وفي التنزيل العزيز :

﴿ قُلْ لَوْ كَانَ الْبَحْرُ مِدَادًا لِكَلِمَاتِ رَبِّي لَنَفِدَ الْبَحْرُ قَبْلَ أَنْ تَنْفَدَ كَلِمَاتُ رَبِّي ﴾

٧- القِسْمَةُ: النصيب . الجمع : قِسَمٌ.

:٧،٦،٥،٤

- المُعْجَم الوَسِيط .

وَ قَوْلِي

[فَالمَصْدَرُ بِشَرْطِ أَنْ يَكُونَ مُخْتَصًّا] [1]

إِلَى آخِرِهِ

مِثَالُ المُخْتَصِّ [2] فِي اللَّفْظِ قَوْلُكَ : " سِيرَ عَلَيْهِ سَيْرٌ شَدِيدٌ " [3] . وَمِثَالُ المُخْتَصِّ تَقْدِيرًا : " قِيلَ فِيهِ قَوْلٌ " أَيْ : " قَوْلٌ حَسَنٌ " فَحُذِفَتِ الصِّفَةُ [4] لِلدَّلَالَةِ . وَنَعْنِي بِالتَّصَرُّفِ أَنْ يُسْتَعْمَلَ فِي مَوْضِعِ الرَّفْعِ وَالنَّصْبِ وَالخَفْضِ ، نَحْوُ : " ضَرْبٍ " وَ " قِيَامٍ " وَ " سَيْرٍ " [5] . فَإِنْ لَزِمَ النَّصْبَ عَلَى المَصْدَرِيَّةِ ، نَحْوُ : " سُبْحَانَ اللهِ " وَ " مَعَاذَ اللهِ " لَمْ يَجُزْ أَنْ يُقَامَ مَقَامَ الفَاعِلِ ، لَا يُقَالُ: " سُبِّحَ سُبْحَانُ اللهِ " .

وَمِثَالُ ظَرْفَي المَكَانِ وَالزَّمَانِ المُتَصَرِّفَيْنِ قَوْلُكَ : " سِيرَ عَلَيْهِ يَوْمَانِ " وَ " مُرَّ بِهِ فَرْسَخَانِ " [6] . فَإِنْ كَانَا غَيْرَ مُتَصَرِّفَيْنِ لَمْ يَجُزْ ذَلِكَ فِيهِمَا، لَا يُقَالُ: " سِيرَ عَلَيْهِ بُعَيْدَاتُ بَيْنٍ " [7]

١- ق : وَأَمَّا المَفْعُولَاتُ الَّتِي تُقَامُ مُقَامَ الفَاعِلِ فَالمَصْدَرُ بِشَرْطِ أَنْ يَكُونَ مُخْتَصًّا لَفْظًا أَوْ تَقْدِيرًا ، وَمُتَصَرِّفًا . وَالظَّرْفُ الزَّمَانِيُّ وَالمَكَانِيُّ بِشَرْطِ أَنْ يَكُونَا مُتَصَرِّفَيْنِ . وَالمَفْعُولُ بِهِ المُسَرَّحُ ، وَالمُقَيَّدُ، وَأَعْنِي بِهِ المَجْرُورَ.

٢- والمصدر المتصرف لا ينوب عن الفاعل إلا إذا كان مع تصرفه مختصا. والمراد باختصاصه أن يكون مقيدا غير مبهم . ويختص بالوصف ، نحو : " وُقِفَ وُقُوفٌ طَوِيلٌ " ، أو بيان العدد ، نحو : " نُظِرَ فِي الأَمْرِ نَظْرَتَانِ ، أَوْ نَظَرَاتٌ " ، أو ببيان النوع ، نحو : " سِيرَ سَيْرُ الصَّالِحِينَ " .

- الغَلَايِينِي ، **جَامِعُ الدُّرُوسِ العَرَبِيَّةِ** ، جـ٢/٢٥٤ .

٣- لا تقول : " ضُرِبَ ضَرْبٌ " لأنه لا فائدة في ذلك . ومثال القابل منه قولك : " ضُرِبَ ضَرْبٌ شَدِيدٌ " .

- ابن عُقيل ، **شَرْحُ ابنِ عُقَيلٍ** ، تحقيق مُحَمَّد مُحْيي الدِّين عَبْد الحَمِيد ، جـ١/٥٠٨ .
- ابن هِشَام ، **شَرْحُ قَطْرِ النَّدَى** ، تقديم ووضع هوامش وفهارس إمِيل بَدِيع يَعْقُوب ، ص ١٧٦ :

لا يجوز : " ضُرِبَ ضَرْبٌ " لعدم الاختصاص . فإن قلت : " ضُرِبَ ضَرْبٌ شَدِيدٌ " جاز لحصول الاختصاص بالوصف.

٤- ش : الصِّفَةُ : سَاقِطَةٌ .

٥- والمراد بالتصرف ألا يلازم النصب على المصدرية، وإنما يتنقل بين حركات الإعراب المختلفة. فتارة يكون مرفوعا، وأخرى يكون منصوبا ، أو مجرورا، على حسب حالة الجملة، مثل: (فَهْم، جُلُوس، تَعَلُّم)، نحو: (الفَهْمُ ضَرُورِيٌّ لِلْمُتَعَلِّمِ) ، (إِنَّ الفَهْمَ ضَرُورِيٌّ لِلْمُتَعَلِّمِ) ، (اعْتَمَدْتُ عَلَى الفَهْمِ) . وكذا الباقي ونظائره مما لا يلازم النصب على المصدرية ، لأن ملازمته النصب على المصدرية تمنع أن يكون مرفوعا مطلقا ، فلا يصلح نائب فاعل أو غيره من المرفوعات .

- عَبَّاس حَسَن ، **النَّحْوُ الوَافِي** ، جـ٢/١١٣-١١٤ .

٦- الفَرْسَخُ : مقياس قديم من مقاييس الطول ، يقدر بثلاثة أميال . الجمع : فَرَاسِخُ . • **المُعْجَم الوَسِيط** .

وَلَا " قُعِدَ عِنْدَكَ " لِأَنَّ (بُعَيْدَاتِ بَيْنٍ) وَ (عِنْدَكَ) [1] لَا يَتَصَرَّفَانِ ، بَلْ تَلْزَمُ الْعَرَبُ فِي (بُعَيْدَاتِ بَيْنٍ) النَّصْبَ عَلَى الظَّرْفِيَّةِ ، وَفِي (عِنْدَكَ) النَّصْبَ عَلَى الظَّرْفِ [2] أَوِ الْجَرَّ بِـ (مِنْ) .

فَأَمَّا مَا حُكِيَ مِنْ قَوْلِ الْعَرَبِ : " أَوَ لَكَ عِنْدٌ " ؟ فَقَدْ أُخْرِجَتْ فِيهِ (عِنْدَ) عَنْ مَعْنَاهَا ، وَجُعِلَتْ بِمَعْنَى (مَكَانٍ) ، كَأَنَّهُ [3] قَالَ : " أَوَ لَكَ مَكَانٌ يَخْتَصُّ بِكَ " ؟ . وَإِلَّا فَمَعْلُومٌ أَنَّ كُلَّ أَحَدٍ لَا بُدَّ لَهُ مِنْ أَنْ يَكُونَ عِنْدَ شَيْءٍ ، أَوْ يَكُونَ عِنْدَهُ شَيْءٌ .

وَمِثَالُ الْمَفْعُولِ بِهِ الْمُسَرَّحِ : " ضُرِبَ زَيْدٌ " . وَمِثَالُ الْمُقَيَّدِ : " سِيرَ بِزَيْدٍ " [4] ⁂

٧- يقال : " لَقِيتُهُ بُعَيْدَاتِ بَيْنٍ " إذا لقيته بعد حين . وقيل : " بُعَيْدَاتِ بَيْنٍ " أيْ " بُعَيْدَ فِرَاقٍ " وهو من ظروف الزمان التي لا تتمكن ، ولا تستعمل إلا ظرفا

• ابن مَنْظُور ، لِسَان العَرَب ، تحت مادة (بعد).

١- م : وعندك .

٢- م : " وفي .... الظَّرف " : مدرجة في الحاشية اليمنى .

٣- ش : فانه .

٤- الفعل في التعدي إلى المفعول به على ضربين : فعل متعد بنفسه ، وفعل متعد بحرف جر . فالمتعدي بحرف الجر نحو قولك : " مَرَرْتُ بِزَيْدٍ " و " نَظَرْتُ إِلَى عَمْرٍو " . والمتعدي بنفسه نحو قولك : " ضَرَبْتُ زَيْدًا " و " كَلَّمْتُ عَمْرًا " .

• ابن جِنِّي ، اللُّمَع فِي العَرَبِيَّة ، تقديم وتحقيق وتعليق حُسَيْن مُحَمَّد مُحَمَّد شَرَف ، ص ١٣٤ .

• من الممكن جعل الفعل الثلاثي اللازم متعديا إلى مفعول به واحد ، وذلك بإدخال حرف الجر الأصلي المناسب للمعنى على الاسم الذي يعتبر في الحكم – لا في الاصطلاح – مفعولا به معنويا للفعل اللازم ، ليكون حرف الجر الأصلي مساعدا على توصيل أثر الفعل إلى مفعوله المعنوي ، فمثل : (قَعَدَ) و (خَرَجَ) ، يقال في تعديته بحرف الجر : " قَعَدَ المَرِيضُ عَلَى السَّرِيرِ " و " خَرَجْتُ مِنَ القَرْيَةِ " فكلمة (السَّرِير) و (القَرْيَة) هي من الناحية المعنوية في حكم المفعول به ، لوقوع أثر الفعل عليها ، وإن كانت لا تسمى في اصطلاح النحاة مفعولا به حقيقيا، لأن المفعول به الحقيقي عندهم هو الذي يقع عليه الأثر مباشرة دون مساعدة . ولهذا يسمون التعدية بحرف الجر (تعدية غير مباشرة) لأنها جاءت نتيجة معاونة قدمت للفعل اللازم ، ولم يستطع التعدية إلا بهذه المعاونة .

• عَبَّاس حَسَن ، النَّحْو الوَافِي ، جـ٢/ ١٥٨ ، ١٥٩ .

• الغَلَاييني ، جَامِع الدُّرُوس العَرَبِيَّة ، جـ١/ ٣١-٣٢

الفعل المتعدي ، إما متعد بنفسه ، وإما متعد بغيره فالمتعدي بنفسه ما يصل إلى المفعول به مباشرة ، أي بغير واسطة حرف الجر مثل " بَرَيْتُ القَلَمَ " ومفعوله يسمى صريحا والمتعدي بغيره ما يصل إلى المفعول به بواسطة حرف الجر مثل ذَهَبْتُ بِكَ بمعنى أَذْهَبْتُكَ ومفعوله يسمى غير صريح

• مصطفى الغلاييني ، ...

وَ قَــوْلِي

[وَأَمَّا الأَوْلَى مِنْهَا بِالإِقَامَةِ إِذَا اجْتَمَعَتْ] (١)

إِلَى آخِرِه

مــثَالُ اجْتِمَاعِ المَفْعُولِ بِهِ المُسَرَّحِ مَعَ غَيْرِهِ مِمَّا يُقَامُ مَقَامَ الفَاعِلِ : "سَمَّيْتُ أَخَاكَ بِزَيْدٍ يَوْمَ الجُمُعَةِ أَمَامَ عَمْرٍو تَسْمِيَةً " ، تَقُولُ إِذَا بَنَيْتَهُ لِلْمَفْعُولِ : " سُمِّيَ أَخُوكَ بِزَيْدٍ يَوْمَ الجُمُعَةِ أَمَامَ عَمْرٍو تَسْمِيَةً (٢) . وَلَا يَجُوزُ غَيْرُ ذَلِكَ .

المفعول بـه المسرح هو المفعول به الصريح ، إذ أصل العبارة : " ضُرِبَ زَيْدٌ " هو مثلا : " ضَرَبْتُ زَيْدًا " .

فالمفعول به المسرح (زَيْدًا) قام مقام الفاعل ، أي أصبح نائب فاعل

والمفعول به المقيد هو المفعول به غير الصريح ، إذ أصل العبارة " سِيرَ بِزَيْدٍ " هو مثلا : " سِرْتُ بِزَيْدٍ "

فـ (زَيْدٍ) مجرور لفظا بحرف الجر ، منصوب محلا على أنه مفعول به غير صريح

غير أنني لا أفضل هذا الإعراب ، لأن ذلك يقال في حرف الجر الزائد ، بينما حرف الجر هنا حرف جر أصلي

لذا أقول بعد إعراب (بِزَيْدٍ) : " والجار والمجرور متعلقان بالفعل (سَارَ) "

والآن أقدم إعراب " سِيرَ بِزَيْدٍ " حسب الرأي الشائع .

سِــيرَ : فعل ماض ، مبني للمجهول ، مبني على الفتح الظاهر على الآخر بِزَيْدٍ : الباء : حرف جر ، مبني على الكسـر الظاهـر ، لا محـل له مـن الإعراب زَيْدٍ: اسم مجرور بحرف الجر (البَاء) ، وعلامة جره الكسرة الظاهرة على الآخر ، والجار والمجرور (بِزَيْدٍ) في محل رفع نائب فاعل للفعل (سِيرَ) .

ولقـد ورد في " النَّحْو الوَافِي " لِعَبَّاس حَسَن ، وتحت باب " الأَشْيَاء الَّتِي تَنُوبُ عَنِ الفَاعِلِ بَعْدَ حَذْفِهِ " ، جـ٢/١١٧-١١٨ الآتي :

" وأما الجار مع مجروره ، فإن كان حرف الجر زائدا ، نحو " مَا صُودِرَ مِنْ شَيْءٍ " فلا خلاف في أن النائب هو المجرور وحده ، وأنه مجرور لفظا ، مرفوع محلا

أمـا حرف الجر الأصلي مع مجروره ، نحو " قُعِدَ فِي الحَدِيقَةِ النَّاضِرَةِ فالصحيح أن الذي ينوب منهما عن الفـاعل هـو المجرور وحده (برغم أن الشائع على الألسنة هو الجار مع مجروره . ولا مانع من قبوله تيسيرا وتخفيفا) .

و " النَّحْو الوَاضِح لِعَلِي الجَارِم وَمُصْطَفَى أَمِين ، جـ١/٧٠ ، يؤيد الشائع على الألسنة ، حيث يقول في إعراب صُرِخَ فِي اللَّيْلِ

صُرِخَ : فعل ماض ، مبني للمجهول . فِي اللَّيْلِ : جار ومجرور نائب فاعل .

هـذا الكلام يعود الى ما جاء في المخطوط المُقَرِّب وَأَمَّا المَفْعُولَاتُ الَّتِي تُقَامُ مَقَامَ الفَاعِلِ ..

انظر ص (٢٢) ٢ تِن تَقُولُ تَسْمِيَةً ساقطة

وَمِـثَالُ مَا لَا يَكُونُ لَهُ مَفْعُولٌ مُسَرَّحٌ مِنَ الفِعْلِ المَبْنِيِّ لِلْمَفْعُولِ ، المَسْأَلَةُ المَذْكُورَةُ إِذَا حَذَفْتَ مِنْهَا (الأَخَ) ، فَتُقِيمُ إِذْ ذَاكَ أَيَّ البَوَاقِي شِئْتَ .

فَـإِنْ أَقَمْـتَ المَجْرُورَ (1) نَصَبْتَ (يَوْمَ الجُمُعَةِ) وَ (أَمَامَ عَمْرٍو) وَ (تَسْمِيَةً) ، فَتَقُولُ : " سُمِّيَ بِزَيْدٍ (2) يَوْمَ الجُمُعَةِ أَمَامَ عَمْرٍو تَسْمِيَةً " .

وَإِنْ أَقَمْـتَ (يَـوْمَ الجُمُعَةِ) رَفَعْتَهُ وَتَرَكْتَ مَا عَدَاهُ عَلَى حَالِهِ ، فَتَقُولُ : " سُمِّيَ بِزَيْدٍ يَوْمُ الجُمُعَةِ أَمَامَ عَمْرٍو تَسْمِيَةً " (3) .

وَكَذَلِـكَ إِنْ أَقَمْتَ (الأَمَامَ) ، أَوْ (تَسْمِيَةً) رَفَعْتَ المُقَامَ مِنْهُمَا وَتَرَكْتَ مَا عَدَاهُ عَلَى حَالِهِ . إِلَّا أَنْ يَكُـونَ المَصْـدَرُ مُخْتَصًّـا فِي اللَّفْظِ ، فَإِنَّ إِقَامَتَهُ إِذْ ذَاكَ أَوْلَى مِنْ إِقَامَةِ مَا عَدَا المَفْعُولَ بِهِ

1- ينـوب عن الفاعل بعد حذفه المجرور بحرف الجر ، نحو : " نُظِرَ فِي الأَمْرِ " على شرط أن لا يكون حرف الجر للتعليل ، فلا يقال : " وُقِفَ لَكَ " ولا " مِنْ أَجْلِكَ " .

- الغلاييني ، جامع الدُّرُوس العَرَبِيَّة ، جـ2/ 252-253.

2- غير أنني إذا أردت إعراب " سُمِّيَ بِزَيْدٍ " أقول :

سُمِّيَ : فعل ماض ، مبني على الفتح الظاهر على الآخر ، وهو مبني للمجهول . ونائب الفاعل ضمير مستتر جوازا تقديره (هُوَ) ، يعود إلى (الأَخ) ، وهو المفعول به الأول . بِزَيْدٍ : البَاء : حرف جر زائد ، مبني عـلى الكسر الظاهر ، لا محل له من الإعراب ، ولا متعلق له . زَيْدٍ : اسم مجرور لفظا بحرف الجر الزائد (البَاء) ، وعلامـة جره الكسرة الظاهرة على الآخر ، مجرور لفظا ، منصوب محلا على أنه مفعول به ثان للفعل (سَمَّى) .

وتفصيل ذلك الآتي :

سَمَّى مُحَمَّدٌ أَخَاهُ زَيْدًا

الفاعل ، المفعول به الأول ، المفعول به الثاني

سُمِّيَ أَخُوهُ زَيْدًا

نائب فاعل (المفعول به الأول) ، المفعول به الثاني

سُمِّيَ زَيْدًا

المفعول به الثاني

نائب الفاعل ضمير مستتر جوازا تقديره (هُوَ) ، يعود إلى (الأَخ) ، وهو المفعول به الأول .

3- ش : " وَإِنْ أَقَمْتَ ... تَسْمِيَةً " : ساقطة .

المُسَرَّحَ ، نَحْوُ قَوْلِكَ : " سِيرَ بِزَيْدٍ يَوْمَ الجُمُعَةِ أَمَامَ عَمْرٍو سَيْرٌ شَدِيدٌ " . فَرَفْعُ (سَيْرٍ) وَتَرْكُ مَا عَدَاهُ عَلَى حَالِهِ أَوْلَى مِنْ إِقَامَةِ المَجْرُورِ أَوْ أَحَدِ الظَّرْفَيْنِ .

وَمِثَالُ إِقَامَةِ الأَوَّلِ [1] فِي بَابِ (أَعْطَيْتُ) : " أُعْطِيَ زَيْدٌ دِرْهَمًا " . وَقَدْ يَجُوزُ أَنْ يُقَالَ : " أُعْطِيَ دِرْهَمٌ زَيْدًا " فَيُقَامَ الثَّانِي وَالمَعْنَى وَاحِدٌ [2] .

وَمِنَ النَّحْوِيِّينَ مَنْ زَعَمَ أَنَّكَ إِذَا أَقَمْتَ الثَّانِيَ انْعَكَسَ المَعْنَى ، وَكَأَنَّكَ جَعَلْتَ (زَيْدًا) هُوَ المُعْطَى لِلدِّرْهَمِ مَجَازًا . وَذَلِكَ بَاطِلٌ لِأَنَّهُ لَمْ يُحْوِجْ إِلَى ذَلِكَ شَيْءٌ . وَإِنَّمَا حَمَلَهُمْ عَلَى ذَلِكَ أَنَّهُمْ رَأَوْا [3] قِدَمًا [4] النَّحْوِيِّينَ قَدْ حَمَلُوا : " أَدْخَلَ القَبْرُ زَيْدًا " عَلَى القَلْبِ ، فَتَوَهَّمُوا أَنَّ المُوجِبَ لِذَلِكَ كَوْنُ المُقَامِ مُقَامَ الفَاعِلِ هُوَ الثَّانِيَ .

وَلَيْسَ الأَمْرُ كَذَلِكَ ، بَلِ الَّذِي أَوْجَبَ [5] ادِّعَاءَ القَلْبِ فِي " أَدْخَلَ القَبْرُ زَيْدًا " أَنَّ قَوْلَكَ :

١- ق : فَإِنْ كَانَتِ المَفْعُولَاتُ كُلُّهَا مُسَرَّحَةً لَفْظًا وَتَقْدِيرًا ، فَإِنْ كَانَ الفِعْلُ مِنْ بَابِ (أَعْطَيْتُ) أَقَمْتَ أَيَّهُمَا شِئْتَ، إِلَّا أَنَّ الاخْتِيَارَ إِقَامَةُ الأَوَّلِ .

٢- إذا بني للفعل المتعدي إلى مفعولين لما لم يسم فاعله فإما أن يكون من باب (أَعْطَى) ، أو من باب (ظَنَّ). فإن كان من باب (أَعْطَى) فذكر المصنف (ابن مَالِك) أنه يجوز إقامة الأول منهما وكذلك الثاني بالاتفاق ، فتقول : " كُسِيَ زَيْدٌ جُبَّةً " و " أُعْطِيَ عَمْرٌو دِرْهَمًا " . وإن شئت أقمت الثاني ، فتقول : " أُعْطِيَ عَمْرًا دِرْهَمٌ " و " كُسِيَ زَيْدًا جُبَّةٌ " .

هذا إن لم يحصل لبس بإقامة الثاني ، فإذا حصل لبس وجب إقامة الأول ، وذلك نحو : " أَعْطَيْتُ زَيْدًا عَمْرًا " فتتعين إقامة الأول ، فتقول : " أُعْطِيَ زَيْدٌ عَمْرًا " ، ولا يجوز إقامة الثاني حينئذ لئلا يحصل لبس ، لأن كل واحد منهما يصلح أن يكون آخذا ، بخلاف الأول .

ونقل المصنف (ابن مَالِك) الاتفاق على أن الثاني من هذا الباب يجوز إقامته عند أمن اللبس ، فإن عنى به أنه اتفاق من جهة النحويين كلهم فليس بجيد ، لأن مذهب الكوفيين أنه إذا كان الأول معرفة ، والثاني نكرة تعين إقامة الأول ، فتقول : " أُعْطِيَ زَيْدٌ دِرْهَمًا " ، ولا يجوز عندهم إقامة الثاني، فلا تقول: " أُعْطِيَ دِرْهَمٌ زَيْدًا ".

- ابن عَقِيل ، شَرْح ابن عَقِيل ، تحقيق مُحَمَّد مُحْيِي الدِّين عَبْد الحَمِيد ، جـ١/٥١٢-٥١٣ .
- ابن السَّرَّاج ، الأُصُول فِي النَّحْو ، تحقيق عَبْد الحُسَيْن الفَتْلِي ، جـ٢/٢٩٩ .
- السُّيُوطِي ، هَمْع الهَوَامِع ، تحقيق وشرح عَبْد العَال سَالِم مُكَرَّم ، جـ٢/٢٦٣ .

٣- ش : راو .

٤- م : قُدُمًا .

- القِدَمُ : من أسماء الزمان ، يقال : " كَانَ كَذَا قِدَمًا " : في الزمان القديم .

المُعْجَم الوَسِيط .

٥- م : أوجب القلب .

" أَدْخَلْتُ زَيْدًا القَبْرَ " مِنْ قَبِيلِ مَا اجْتَمَعَ فِيهِ (١) مَفْعُولانِ : أَحَدُهُمَا مُسَرَّحٌ وَالآخَرُ مُقَيَّدٌ، لأَنَّ (دَخَلَ) لا يَتَعَدَّى إِلَى (القَبْرِ) وَأَمْثَالِهِ إِلَّا بِنِيَّةِ حَرْفِ الجَرِّ ، وَالأَصْلُ : " أَدْخَلْتُ زَيْدًا فِي القَبْرِ " (٢).

وَإِذَا اجْتَمَعَ المُقَيَّدُ فِي التَّقْدِيرِ مَعَ المُسَرَّحِ لَفْظًا وَتَقْدِيرًا فَإِنَّمَا يُقَامُ المُسَرَّحُ . فَلَوْلَا القَلْبُ لَمَا جَازَتْ (٣) إِقَامَةُ (القَبْرِ) ، لأَنَّهُ إِذَا قُلِبَ : " أُدْخِلَ القَبْرُ زَيْدًا " (٤) صَارَ (القَبْرُ) هُوَ المُسَرَّحُ وَ (زَيْدٌ) المُقَيَّدُ، وَكَأَنَّكَ (٥) قُلْتَ : " أَدْخَلْتُ القَبْرَ فِي زَيْدٍ " .

وَمَا ذَكَرْتُهُ مِنْ جَوَازِ إِقَامَةِ أَيِّ المَفْعُولَيْنِ شِئْتَ فِي بَابِ (أَعْطَيْتُ) إِنَّمَا ذَلِكَ مَعَ أَمْنِ اللَّبْسِ. فَإِنْ لَمْ يُؤْمَنِ اللَّبْسُ لَمْ يُقَمْ إِلَّا الأَوَّلُ ، نَحْوُ قَوْلِكَ : " أَعْطَى عَمْرٌو زَيْدًا بَكْرًا " (٦) لا يَجُوزُ إِلَّا إِقَامَةُ (زَيْدٍ) (٧) ، فَتَقُولُ : " أُعْطِيَ زَيْدٌ بَكْرًا " (٨) .

وَمِثَالُ إِقَامَةِ الأَوَّلِ فِي بَابِ (ظَنَنْتُ) : " ظُنَّ زَيْدٌ قَائِمًا " . وَمِثَالُ إِقَامَةِ الثَّانِي فِيهِ : " ظُنَّ قَائِمٌ(٩) زَيْدًا " ، وَالمَعْنَى وَاحِدٌ فِي الحَالَيْنِ .

وَمِثَالُ إِقَامَةِ الأَوَّلِ فِي بَابِ (أَعْلَمَ) : " أُعْلِمَ زَيْدٌ بَكْرًا مُنْطَلِقًا " . وَإِنَّمَا لَمْ يَجُزْ فِي بَابِ (أَعْلَمَ) إِلَّا إِقَامَةُ الأَوَّلِ لأَنَّهُ مَفْعُولٌ صَحِيحٌ . وَأَمَّا الثَّانِي وَالثَّالِثُ فَهُمَا مُبْتَدَأٌ وَخَبَرٌ فِي الأَصْلِ . وَإِنَّمَا نُصِبَا بِالتَّشْبِيهِ بِمَفْعُولَيْ (أَعْطَيْتُ) ، وَإِلَّا فَحَقُّ الجُمَلِ أَنْ لَا يُغَيِّرَهَا العَامِلُ . فَلَمَّا اجْتَمَعَ المَفْعُولُ الصَّحِيحُ مَعَ مَا لَيْسَ كَذَلِكَ لَمْ تَجُزْ إِقَامَةُ سِوَاهُ . هَذَا هُوَ القِيَاسُ عِنْدِي ، وَبِهِ وَرَدَ السَّمَاعُ ، قَالَ :

أَوْ مَنَعْتُمْ(١٠) مَا تُسْأَلُونَ ، فَمَنْ حُدْ ... ـدِثْتُمُوهُ(١١) لَهُ عَلَيْنَا الوَلَاءُ ؟ (١٢)

[الخَفِيف]

١- ش : فِيهِ : أصابها تلف في النهاية .

٢- م : الحبر ، غير أنها مشطوبة . و (القبر) مدرجة في الحاشية اليسرى .

٣- ش : جار .

٤- م : " أُدْخِلَ القَبْرُ زَيْدًا " : ساقطة .

٥- ش : فكانك .

٦- ش : بكرا زيدا .

٧- ش : بكر .

٨- ش : بكر زيدا .

٩- ش : قام .

١٠- م : مُنِعْتُمْ . * ش : منعْتم .

١١- م : وَجدتموه .

١٢- الزّوزني ، شَرْح المُعلّقات السَّبْع ، ص ٢٢٥ ، ٢١٦ :

أَوْ مَنَعْتُمْ مَا تُسْأَلُونَ فَمَنْ حُدِّ ... ثْتُمُوهُ لَـــهُ عَلَـــيْنَا العَلَاءُ

من معلقة الحَارث بن حِلِّزَة التي مطلعها :

وقَالَ الآخَرُ (١) :

وَنُبِّئْتُ زَيْدًا وَلَمْ أَبْلُهُ

كَمَا زَعَمُوا خَيْرَ (٢) أَهْلِ اليَمَنْ (٣)

المتقارب

آنَنْتَنَا بِبَيْنِهَا أَسْمَاءُ رُبَّ ثَاوٍ يُمَلُّ مِنْهُ الثَّوَاءُ

يقول : وإن منعتم ما سألناكم من المهادنة والموادعة فمن الذي حدثتم عنه أنه عزنا وعلانا . أي : فأي قوم أخبرتم عنهم أنهم فضلونا . أي : لا قوم لشرف منا ، فلا نعجز عن مقابلتكم بمثل صنيعكم.

- الأنباري (مُحَمَّد) ، شَرْحِ القَصَائِدِ السَّبْعِ الطِّوَالِ الجَاهِلِيَّات ، تحقيق وتعليق عَبْد السَّلام مُحَمَّد هَارُون ، ص ٤٦٩ ، ٤٧٠ :

العَلاءُ . معناه : أو منعتم ما تسألون من النصفة فيما كان بيننا وبينكم ، فلأي شيء كان ذلك منكم مع ما تعرفون عن عزنا وامتناعنا . ثم قال : "فَمَنْ حُدِّثْتُمُوهُ لَهُ عَلَيْنَا العَلَاءُ" ؟ ، يقول : فمن بلغكم أنه اعتلانا في قديم الدهر فتطمعوا في ذلك منا.

- ابن عَقِيل ، شَرْح ابن عَقِيل ، تحقيق مُحَمَّد مُحْيي الدِّين عَبْد الحَمِيد ، جـ١/٤٥٨ :

البيت لِلحَارِث بن حِلِّزَة اليَشْكُرِيّ . "أَوْ مَنَعْتُمْ مَا تَسْأَلُونَ" معناه : إِنْ مَنَعْتُمْ. والاستفهام بمعنى النفي ، يريد : لـم يكـن لأحـد سلطان في الزمن الغابر علينا . ويروى : "لَهُ عَلَيْنَا العَلَاءُ" بالعين المهملة . من العلو، وهو الرفعة . ويروى (الغَلَاءُ) بالغين المعجمة ، وهو الارتفاع أيضا .

الشَّـاهد فيه قوله : "حُدِّثْتُمُوهُ... لَهُ عَلَيْنَا الوَلَاءُ" حيث أعمل (حُدِّثَ) في ثلاثة مفاعيل : أحدهما نائب الفاعل، وهو ضمير المخاطبين ، والثاني (هَاء) الغائب ، والثالث جملة "لَهُ عَلَيْنَا الوَلَاءُ" .

- ابن يَعِيش ، شَرْح المُفَصَّل ، جـ٧/ ٦٦، ٦٥ :

إِنْ مَنَعْتُمْ . العَلَاءُ .

- أَبُـو حَيَّـان ، مَـنْهَج السَّالِك فِي الكَلَام عَلَى أَلْفِيَّة ابن مَالِك ، تحقيق وشرح سِدْنِي جِلِيزَر ، ص ١٠١ ، ٤٥٥ : مُنعتم .

- الأُشْمُوني ، شَرْح الأُشْمُوني عَلَى أَلْفِيَّة ابن مَالِك ، جـ١/٢٩٨.

- شَوْقي ضَيْف ، المَدَارِس النَّحْوِيَّة ، ص ٢٨٥ :

إِنْ منعتم . العَلَاءُ.

- العَيْني ، المَقَاصِد النَّحْوِيَّة ، جـ٢/٤٤٥ :

العَلَاءُ . قوله (حُدِّثْتُمُوهُ) على صيغة المجهول ، بمعنى (نُبِّئْتُمُوهُ) ، من (التَّحْدِيث) . وهو يقتضي ثلاثة مفاعيل : الأول الضمير المرفوع القائم مقام الفاعل ، والثاني الضمير المنصوب ، والثالث الجملة وهي قوله : "لَهُ عَلَيْنَا العَلَاءُ" .

- Howell , **Classical Arabic Language** , parts II ; III (one volume) , page 118 : العَلَاءُ .

١- ش : احر .

٢-ش : خبرُ .

٣ - الأَعْشَى ، دِيوَان الأَعْشَى الكَبِير ، شرح وتعليق مُحَمَّد مُحَمَّد حُسَيْن ، ص ٧٥ ، ٦٥ ، ٧٤ : وَنُبِّئْتُ قَيْسًا .

البيت مأخوذ من قصيدة يمدح فيها الأَعْشَى قَيْسَ بنَ مَعْدِيكَرِب الكِنْدِيّ . يقول : وترامى إلي خبرك ، فزعم الزاعمون – وليس لي علم – أن (قَيْسًا) خير أهل اليمن .

- ابن عَقِيل ، شَرْح ابن عَقِيل ، تحقيق مُحَمَّد مُحْيِي الدِّين عَبْد الحَمِيد ، جـ١/٤٥٩ :
  وَأُنْبِئْتُ قَيْسًا .

" وَلَمْ أَبْلُهُ " ، تقول : بَلَوْتُهُ أَبْلُوهُ ، إذا اختبرته . ويروى في مكانه : " وَلَمْ آتِهِ " . ويذكر الرواة أن قَيْسًا حين سمع هذا البيت قال : " أَوَ شَكٌّ " ؟ ثم أمر بحبسه . اليَمَنْ : مضاف إليه مجرور وعلامة جره الكسرة ، وسكن لأجل الوقف.

الشَّاهد فيه قوله : " وَأُنْبِئْتُ قَيْسًا ... خَيْرَ أَهْلِ اليَمَنْ " حيث أعمل (أُنْبِئَ) في مفاعيل ثلاثة : الأول (تَاء المُتَكَلِّم) الواقعة نائب فاعل ، والثاني قوله (قَيْسًا) ، والثالث قوله (خَيْرَ أَهْلِ اليَمَنْ) .

- أَبُو حَيَّان ، مَنْهَج السَّالِك فِي الكَلَام عَلَى أَلْفِيَّة ابن مَالِك ، تحقيق وشرح سِدْنِي جِليزَر ، ص ١٠١ ، ٤٧٦ :
  وأنبئتُ قيسًا.
- الأُشْمُونِي ، شَرْح الأُشْمُونِي عَلَى أَلْفِيَّة ابن مَالِك ، جـ١/٢٩٨ :
  وَأُنْبِئْتُ قَيْسًا .
- Howell , Classical Arabic Language , parts II ; III (one volume) , page 116-117 :
  وَأُنْبِئْتُ قَيْسًا .

المَخْطُوطَاتُ الَّتِي اطَّلَعْتُ عَلَيْهَا

• ابن عُصْفُور (عَلِيّ بن مُؤْمِن) :

١- المُقَرَّب فِي النَّحْو / سُلَيْمَانِيَّة / شَهِيد عَلِي بَاشَا . الرقم : (٢٥٢٧) . الناسخ : عِيسَى بن أَيُّوب بن يُوسُف المِصْرِي . التاريخ : (٦٧٤) هـ .

٢- المُقَرَّب فِي النَّحْو / سُلَيْمَانِيَّة / يَنِي جَامِع . الرقم : (١١٠٧) . الناسخ : أَحْمَد بن أَبِي بَكْر بن أَبِي الفَوَارِس بن مُنْقِذ . التاريخ : (٦٨٧) هـ .

٣- المُقَرَّب / سُلَيْمَانِيَّة / لالالي . الرقم (٣٥٢٣) . الناسخ : أَحْمَد بن أَحْمَد/الحُسَيْن الهَرَاوِي . التاريخ : (٧٠٢) هـ .

٤- المُقَرَّب فِي النَّحْو / طُوبْقَابِي سَرَاي / أَحْمَد الثَّالِث . الرقم: (٢٢٦١) . الناسخ : عَلِيّ بن آيبك الزَّيْنِي الحَنَفِي . التاريخ : (٧٢٥) هـ.

٥- المُقَرَّب فِي النَّحْو / طُوبْقَابِي سَرَاي / أَحْمَد الثَّالِث . الرقم : (٢١٩٩) . الناسخ : مُحَمَّد بن عَبْد الرَّحِيم السِّيجَاسِي . التاريخ : (٦٨٢) هـ .

٦- المُقَرَّب / فَيْض الله . الرقم: (٢٠٢٦) . الناسخ : بُرْهَان الدِّين الحَنْبَلِي .

٧- مُقَرَّب فِي النَّحْو وَ التَّصْرِيف / بَايَزِيد عُمُومِي . الرقم : (٦٣٩٠) . الناسخ : مُحَمَّد بن أَحْمَد بن مِقْدَام بن أَحْمَد بن شُكْر .

٨- المُقَرَّب فِي النَّحْو / عَاطِف أَفَنْدِي . الرقم : (٢٦٢١) .

٩- المُثُل عَلَى كِتَاب المُقَرَّب / سُلَيْمَانِيَّة / عَاشِر أَفَنْدِي . الرقم: (٢/١٠٧١) . الناسخ : عَبْد الله بن عَبْد العَزِيز الزَّلْدَوِي . التاريخ : (٦٨٧) هـ .

١٠- شَرْح المُقَرَّب / جامعة استانبول . الرقم : (٦٣٣٥) .

١١- شَرْح المُقَرَّب / بغداد / مكتبة الأوقاف العامة . الرقم : (٤٥) – صورة عن نسخة جامعة استانبول (٦٣٣٥) .

١٢- شَرْح المُقَرَّب فِي النَّحْو / فاس / خزانة القرويين . الرقم : (٤٠/٥١١) . التاريخ : (٧٤٤) هـ .

• أبو حَيَّان الأَنْدَلُسِي (مُحَمَّد بن يُوسُف) :

١٣- التَّدْرِيب فِي مُثُل التَّقْرِيب / سُلَيْمَانِيَّة / بَشِير أغا أَيُّوب . الرقم : (١/١٧٣) . الناسخ : مُحَمَّد بن يُوسُف بن أَبِي خَيَّة . التاريخ : (٧١٨) هـ .

١٤- التَّدْرِيب فِي تَمْثِيل التَّقْرِيب / بَايَزِيد عُمُومِي . الرقم: (٦٤٧١) . الناسخ: عَبْد الرَّحِيم بن عَبْد الوَهَّاب بن مُحَمَّد بن الخَبَّاب . التاريخ : (٧٢٦) هـ .

• الغَزِّي العَامِرِي (مُحَمَّد بن عَبْد الرَّحْمَن) :

١٥- تَشْنِيف المَسَامِع بِتَرَاجِم رِجَال جَمْع الجَوَامِع / لندن / مكتبة المتحف البريطاني. الرقم : Oriental (٣٠٤٠) . اسم الناسخ غير واضح . التاريخ : (١٠٩٠) هـ .

المَصَادِر وَالمَرَاجِع

• المُصْحَف الشَّرِيف .
• المُعْجَم المُفَهْرَس لِأَلْفَاظ القُرْآن الكَرِيم ، وضعه مُحَمَّد فُؤَاد عَبْد البَاقِي ، بيروت ، مؤسسة جمال للنشر.

******

٣- ابن جِنِّي ، أبو الفَتْح ، عُثْمَان بن جِنِّي (ت ٣٩٢ هـ) :
اللُّمَع فِي العَرَبِيَّة ، تقديم وتحقيق وتعليق حُسَيْن مُحَمَّد مُحَمَّد شَرَف ، الطبعة الأولى ، القاهرة ، عالم الكتب ، ١٣٩٩ هـ / ١٩٧٩م .

٤- ابن خِلِّكَان ، أبو العَبَّاس ، أَحْمَد بن مُحَمَّد (٦٠٨ - ٦٨١هـ) :
وَفَيَات الأَعْيَان وَأَنْبَاء أَبْنَاء الزَّمَان ، تحقيق إِحْسَان عَبَّاس، المجلد الثاني ، بيروت ، دار صادر ، ١٩٦٩م .

٥- ابن الزُّبَيْر ، أبو جَعْفَر ، أَحْمَد بن إِبْرَاهِيم (٦٢٧-٧٠٨ هـ) :
صِلَة الصِّلَة ، تحقيق وتعليق لِيفِي برُوفِنْسَال ، الرباط ، مطبعة الاقتصادية ، ١٩٣٧م .

٦- ابن السَّرَّاج ، أبو بَكْر ، مُحَمَّد بن السَّرِيّ بن سَهْل (ت ٣١٦ هـ) :
الأُصُول فِي النَّحْو ، تحقيق عَبْد الحُسَيْن الفَتْلِي ، الجزء الأول ، النجف الأشرف ، مطبعة النعمان ، ١٩٧٣م . الجزء الثاني ، بغداد ، مطبعة سلمان الأعظمي ، ١٣٩٣هـ/١٩٧٣م .

٧- ابن شَاكِر الكُتُبِي ، مُحَمَّد بن شَاكِر (ت ٧٦٤ هـ) :
فَوَات الوَفَيَات ، تحقيق وتعليق مُحَمَّد مُحْيِي الدِّين عَبْد الحَمِيد ، الجزء الثاني ، القاهرة ، مطبعة السعادة ، ١٩٥١م .

٨- ابن عَبْد المَلِك الأَنْصَارِي المَرَّاكُشِي ، أبو عَبْد الله ، مُحَمَّد بن مُحَمَّد (٦٣٤ - ٧٠٣هـ) :
الذَّيْل وَالتَّكْمِلَة لِكِتَابَي المَوْصُول وَالصِّلَة ، تحقيق إِحْسَان عَبَّاس ، السفر الخامس ، القسم الأول ، بيروت ، دار الثقافة ، ١٩٦٥م .

٩- ابن عُصْفُور ، أبو الحَسَن ، عَلِيّ بن مُؤْمِن (٥٩٧-٦٦٩هـ) :
شَرْح جُمَل الزَّجَّاجِي ، تقديم ووضع هوامش وفهارس فَوَّاز الشَّعَّار ، إشراف إِمِيل بَدِيع يَعْقُوب ، الطبعة الأولى ، الجزء الثاني ، بيروت ، دار الكتب العلمية ، ١٤١٩هـ/١٩٩٨م .

١٠- ابن عُصْفُور :
المُقَرَّب ، تحقيق أَحْمَد عَبْد السَّتَّار الجَوَارِي / عَبْد الله الجُبُورِي ، الطبعة الأولى ، الجزء الأول ، بغداد ، مطبعة العاني ، ١٣٩١هـ/١٩٧١م .

١١- ابن عُصْفُور:
المُمْتِع فِي التَّصْرِيف ، تحقيق فَخْر الدِّين قَبَاوَة ، الطبعة الثالثة ، الجزء الأول ، بيروت ، دار الآفاق الجديدة ، ١٣٩٨هـ/١٩٧٨م .
١٢- ابن عَقِيل ، عَبْد الله بن عَبْد الرَّحْمٰن (٦٩٨-٧٦٩هـ) :
شَرْح ابن عَقِيل عَلَى أَلْفِيَّة ابن مَالِك ، تحقيق مُحَمَّد مُحْيِي الدِّين عَبْد الحَمِيد ، الطبعة الرابعة عشرة ، الجزء الأول ، دار اللغات ، ١٣٨٤هـ/١٩٦٤م .
١٣- ابن العِمَاد الحَنْبَلِي ، أبو الفَلَاح ، عَبْد الحَيّ بن أَحْمَد (١٠٣٢-١٠٨٩هـ) :
شَذَرَات الذَّهَب فِي أَخْبَار مَنْ ذَهَب ، الجزء الخامس ، القاهرة ، مكتبة القدسي ، ١٣٥١هـ .
١٤- ابن فَارِس ، أبو الحُسَيْن ، أَحْمَد بن فَارِس (ت ٣٩٥ هـ) :
مُعْجَم مَقَايِيس اللُّغَة ، تحقيق وضبط عَبْد السَّلَام مُحَمَّد هَارُون ، الجزء الرابع ، إيران ، دار الكتب العلمية .
١٥- ابن قُنْفُذ ، أبو العَبَّاس ، أَحْمَد بن حَسَن " هكذا وجد على صفحة الغلاف" (٧٤٠-٨١٠هـ) :
الوَفَيَات ، تحقيق وتعليق عَادِل نُوَيْهِض ، الطبعة الأولى ، بيروت ، منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع ، ١٩٧١م .
١٦- ابن مَنْظُور ، أبو الفَضْل ، مُحَمَّد بن مُكَرَّم (٦٣٠ - ٧١١هـ) :
لِسَان العَرَب ، بيروت ، دار صادر ، ١٣٠٠هـ .
١٧- ابن هِشَام ، أبو مُحَمَّد ، عَبْد الله بن يُوسُف (٧٠٨-٧٦١هـ) :
أَوْضَح المَسَالِك إِلَى أَلْفِيَّة ابن مَالِك ، تحقيق مُحَمَّد مُحْيِي الدِّين عَبْد الحَمِيد ، المجلد الثالث ، بيروت ، دار الفكر .
١٨- ابن هِشَام:
شَرْح قَطْر النَّدَى وَبَلّ الصَّدَى ، تقديم ووضع هوامش وفهارس إِمِيل بَدِيع يَعْقُوب، الطبعة الأولى ، بيروت ، دار الكتب العلمية ، ١٤١٧هـ/١٩٩٦م .
١٩- ابن يَعِيش ، أبو البَقَاء ، يَعِيش بن عَلِيّ بن يَعِيش (٥٥٣-٦٤٣هـ) :
شَرْح المُفَصَّل ، الجزء السابع والتاسع ، بيروت - عالم الكتب / القاهرة - مكتبة المتنبي .
٢٠- أبو حَيَّان الأَنْدَلُسِي ، مُحَمَّد بن يُوسُف (٦٥٤-٧٤٥هـ) :
مَنْهَج السَّالِك فِي الكَلَام عَلَى أَلْفِيَّة ابن مَالِك ، تحقيق وشرح سِدْنِي جليزر ، نيوهفن ، كنكتكت ، الجمعية الأميركية الشرقية ، ١٩٤٧م (مترجم عن اللغة الإنجليزية) .
٢١- الأَزْهَرِي ، أبو مَنْصُور ، مُحَمَّد بن أَحْمَد (٢٨٢-٣٧٠هـ) :
تَهْذِيب اللُّغَة ، تحقيق عَبْد العَظِيم مَحْمُود ، مراجعة مُحَمَّد عَلِيّ النَّجَّار ، الجزء الثامن ، القاهرة، الدار المصرية للتأليف والترجمة .
٢٢- الأَشْمُونِي ، أبو الحَسَن ، عَلِيّ بن مُحَمَّد (٨٣٨ - نحو ٩٠٠هـ) :

شَرْح الأَشْمُونِي عَلَى أَلْفِيَّة ابن مَالِك ، ومعه شَرْح الشَّوَاهِد لِلْعَيْنِي ، الطبعة الأولى ، الجزء الأول ، القاهرة ، دار إحياء الكتب العربية (عيسى البابي الحلبي) .

٢٣- الأَشْمُونِي:
شَرْح الأَشْمُونِي عَلَى أَلْفِيَّة ابن مَالِك ، المسمى (مَنْهَج السَّالِك إِلَى أَلْفِيَّة ابن مَالِك) ، تحقيق مُحَمَّد مُحْيِي الدِّين عَبْد الحَمِيد ، الطبعة الأولى ، الجزء الثاني ، القاهرة ، مكتبة النهضة المصرية ، ١٣٧٥هـ / ١٩٥٥م .

٢٤- الأَعْشَى ، أبو بَصِير ، مَيْمُون بن قَيْس (ت ٧ هـ) :
دِيوَان الأَعْشَى الكَبِير ، شرح وتعليق مُحَمَّد مُحَمَّد حُسَيْن ، الطبعة الثانية ، بيروت ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، ١٩٧٢م .

٢٥- الأَنْبَارِي ، أبو البَرَكَات ، عَبْد الرَّحْمَن بن مُحَمَّد (٥١٣-٥٧٧ هـ) :
أَسْرَار العَرَبِيَّة ، تحقيق مُحَمَّد بَهْجَة البِيطَار ، دمشق ، مطبعة الترقي ، ١٣٧٧هـ/١٩٥٧م .

٢٦- الأَنْبَارِي ، أبو بَكْر ، مُحَمَّد بن القَاسِم (٢٧١-٣٢٨هـ) :
شَرْح القَصَائِد السَّبْع الطِّوَال الجَاهِلِيَّات ، تحقيق وتعليق عَبْد السَّلَام مُحَمَّد هَارُون ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٣م .

٢٧- بروكلمن ، كارل (١٢٨٥-١٣٧٥ هـ) :
تَارِيخ الأَدَب العَرَبِيّ ، ترجمة رَمَضَان عَبْد التَّوَّاب ، مراجعة السَّيِّد يَعْقُوب بَكْر ، الجزء الخامس ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٥م .

٢٨- البَغْدَادِي ، إِسْمَاعِيل بن مُحَمَّد أَمِين البَابَانِي البَغْدَادِي (... - ١٣٣٩هـ) :
هَدِيَّة العَارِفِين أَسْمَاء المُؤَلِّفِين وَآثَار المُصَنِّفِين ، المجلد الأول ، استانبول ، مطبعة وكالة المعارف ، ١٩٥١م .

٢٩- البَكْرِي الأَوْنَبِيّ ، أبو عُبَيْد ، عَبْد الله بن عَبْد العَزِيز (ت ٤٨٧هـ) :
سِمْط اللَّآلِي ، نسخ وتصحيح وتنقيح وتحقيق عَبْد العَزِيز المَيْمَنِي ، الجزء الأول ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٣٥٤هـ / ١٩٣٦م .

٣٠- ذُو الرُّمَّة ، أبو الحَارِث ، غَيْلَان بن عُقْبَة (٧٧-١١٧هـ) :
دِيوَان ذِي الرُّمَّة ، شرح أبي نَصْر البَاهِلِي ، تقديم وتحقيق وَاضِح الصَّمَد ، الطبعة الأولى ، المجلد الأول ، بيروت ، دار الجيل ، ١٤١٧هـ / ١٩٩٧م .

٣١- الزَّبِيدِي ، أبو الفَيْض ، مُحَمَّد بن مُحَمَّد (مُرْتَضَى) (١١٤٥-١٢٠٥هـ) :
تَاج العَرُوس مِنْ جَوَاهِر القَامُوس ، الطبعة الأولى ، المجلد الأول ، بنغازي ، دار ليبيا للنشر والتوزيع ، ١٣٠٦هـ.

٣٢- الزِّرِكْلِي ، أبو الغَيْث ، خَيْر الدِّين بن مَحْمُود (١٣١٠-١٣٩٦هـ) :
الأَعْلَام ، الطبعة السادسة ، بيروت ، دار العلم للملايين ، ١٩٨٤م .

٣٣- الزُّوْزَني ، أبو عَبْد الله ، الحُسَيْن بن أَحْمَد (ت ٤٨٦ هـ) :
شَرْح المُعَلَّقَات السَّبْع ، الطبعة الثانية ، عمان – مكتبة المحتسب / بيروت – دار الجيل ، ١٩٧٢م.

٣٤- سِيبَوَيْهِ ، أبو بِشْر ، عَمْرو بن عُثْمَان (ت ١٨٠ هـ) :
الكِتَاب ، تحقيق وشرح عَبْد السَّلام مُحَمَّد هَارُون ، الطبعة السادسة ، الجزء الأول والرابع ، بيروت ، عالم الكتب ، ١٣٨٥هـ/١٩٦٦م .

٣٥- السُّيُوطي ، عَبْد الرَّحْمَن بن أبي بَكْر (جَلَال الدِّين) (٨٤٩-٩١١هـ) :
بُغْيَة الوُعَاة فِي طَبَقَات اللُّغَوِيِّين وَالنُّحَاة ، تصحيح مُحَمَّد أَمين الخَانْجي ، الطبعة الأولى ، القاهرة ، مطبعة السعادة ، ١٣٢٦هـ .

٣٦- السُّيُوطي :
هَمْع الهَوَامِع فِي شَرْح جَمْع الجَوَامِع ، تحقيق وشرح عَبْد العَال سَالِم مُكَرَّم ، الجزء الثاني ، الكويت ، دار البحوث العلمية ، ١٣٩٥هـ/١٩٧٥م . الجزء الخامس ، ١٣٩٩هـ/١٩٧٩م .

٣٧- الشَّرْتُوني ، سَعِيد بن عَبْد الله الخُوري (١٢٦٥-١٣٣٠هـ) :
أَقْرَب المَوَارِد فِي فُصَح العَرَبِيَّة وَالشَّوَارِد ، طبعة جديدة ، مكتبة لبنان .

٣٨- الشّنقيطي ، أَحْمَد بن الأمين (١٢٨٩-١٣٣١هـ) :
الدُّرَر اللَّوَامِع عَلَى هَمْع الهَوَامِع ، شَرْح جَمْع الجَوَامِع ، وضع حواشيه مُحَمَّد بَاسِل عُيُون السُّود ، الطبعة الأولى ، الجزء الثاني ، بيروت، دار الكتب العلمية ، ١٤١٩هـ/١٩٩٩م .

٣٩- شَوْقِي ضَيْف:
المَدَارِس النَّحْوِيَّة ، الطبعة الثانية ، مصر ، دار المعارف ، ١٩٧٢م .

٤٠- طَاشْ كُبْرِي زَادَهْ ، أبو الخَيْر ، أَحْمَد بن مُصْطَفَى (٩٠١-٩٦٨هـ) :
مِفْتَاح السَّعَادَة وَمِصْبَاح السِّيَادَة ، مراجعة وتحقيق كَامِل كَامِل بَكْرِي / عَبْد الوَهَّاب أبو النُّور، الجزء الأول ، القاهرة ، دار الكتب الحديثة ، ١٩٦٨م .

٤١- الطِّرِمَّاح، الطِّرِمَّاح بن حَكِيم بن الحَكَم (ت نحو ١٢٥هـ) :
دِيوَان الطِّرِمَّاح ، تحقيق عِزَّة حَسَن ، دمشق ، مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم ، ١٣٨٨هـ/١٩٦٨م .

٤٢- طُفَيْل وَالطِّرِمَّاح :
أَشْعَار طُفَيْل بن عَوْف الغَنَوِي وَالطِّرِمَّاح بن حَكِيم الطَّائِيّ ، تحقيق وترجمة كرنْكُو ، لندن ، لوزاك وشركاه ، ١٩٢٧م .

٤٣- عَبَّاس حَسَن :
النَّحْو الوَافِي ، الطبعة الرابعة ، الجزء الثاني ، مصر ، دار المعارف ، ١٩٧٣م . الجزء الثالث ، ١٩٧٦م .
٤٤- عَبْد السَّلام مُحَمَّد هَارُون :
قَوَاعِد الإِمْلاء ، الطبعة الثالثة ، القاهرة ، مكتبة الخانجي ، ١٣٩٦هـ/١٩٧٦م .
٤٥- عَبْد العَزِيز عَتِيق :
عِلْم العَرُوض وَالقَافِيَة ، الطبعة الثانية ، بيروت ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، ١٩٦٧م .
٤٦- عَلِي الجَارِم وَمُصْطَفَى أَمِين :
النَّحْو الوَاضِح فِي قَوَاعِد اللُّغَة العَرَبِيَّة لِلْمَدَارِس الثَّانَوِيَّة ، الطبعة الثالثة عشرة ، الجزء الأول ، مصر ، دار المعارف ، ١٣٧٠هـ/١٩٥١م .
٤٧- العَيْنِي ، أبو مُحَمَّد ، مَحْمُود بن أَحْمَد (بَدْر الدِّين) (٧٦٢ - ٨٥٥هـ) :
المَقَاصِد النَّحْوِيَّة فِي شَرْح شَوَاهِد شُرُوح الأَلْفِيَّة (شَرْح الشَّوَاهِد الكُبْرَى) ، الطبعة الأولى ، المجلد الثاني والرابع (على هامش " خِزَانَة الأَدَب ") ، بولاق ، المطبعة الميرية .
٤٨- الغُبْرِينِي ، أبو العَبَّاس ، أَحْمَد بن أَحْمَد بن عَبْد الله (٦٤٤-٧٠٤ (أو) ٧١٤هـ) :
عُنْوَان الدِّرَايَة فِيمَنْ عُرِفَ مِن العُلَمَاء فِي المِائَة السَّابِعَة بِبِجَايَة ، تحقيق وتعليق عَادل نُوَيْهض ، الطبعة الأولى ، بيروت ، منشورات لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٦٩م .
٤٩- الغَلايِينِي ، مُصْطَفَى بن مُحَمَّد سَلِيم (١٣٠٣-١٣٦٤هـ) :
جَامِع الدُّرُوس العَرَبِيَّة ، الطبعة الثانية عشرة ، الجزء الأول ، صيدا ، المطبعة العصرية للطباعة والنشر، ١٣٩٣ هـ /١٩٧٣ م.
الطبعة الرابعة عشرة ، الجزء الثاني ، ١٣٩٤ هـ/١٩٧٤م .
٥٠- فَائِز عَلِي الغُول (ورفاقه) :
القَوَاعِد الوَافِيَة لِلصُّفُوف الثَّانَوِيَّة ، عمان ، مطبعة الاستقلال ، ١٣٧٨هـ/١٩٥٨م .
٥١- الفَارَابِي ، أبو إِبْرَاهِيم ، إِسْحَاق بن إِبْرَاهِيم (ت نحو ٣٥٠هـ) :
دِيوَان الأَدَب ، تحقيق أَحْمَد مُخْتَار عُمَر ، مراجعة إِبْرَاهِيم أَنِيس ، الطبعة الأولى ، الجزء الرابع ، القسم الأول ، القاهرة ، مجمع اللغة العربية ، المراقبة العامة للمعجمات وإحياء التراث ، ١٣٩٨هـ/١٩٧٨م .
٥٢- القَالِي ، أبو عَلِيّ ، إِسْمَاعِيل بن القَاسِم (٢٨٨-٣٥٦هـ) :
الأَمَالِي ، الطبعة الثانية ، الجزء الأول ، القاهرة ، دار الكتب المصرية ، ١٣٤٤هـ/١٩٢٦م .
٥٣- قَبَاوَة ، فَخْر الدِّين :
ابن عُصْفُور وَالتَّصْرِيف ، الطبعة الأولى ، حلب ، مطبة الأصمعي ، ١٣٩١هـ/١٩٧١م .

٥٤- القُرَشي ، أبو زَيْد ، مُحَمَّد بن أبي الخَطَّاب (ت ١٧٠هـ) :
جَمْهَرَة أَشْعَار العَرَب ، شرح وضبط وتقديم عَلي الفَاعُور ، الطبعة الثانية ، بيروت ، دار الكتب العلمية ، ١٤١٢هـ/١٩٩٢م .
٥٥- كَحَّالَة ، عُمَر رِضَا :
مُعْجَم المُؤلِّفين ، دمشق ، مطبعة الترقي ، ١٣٧٨هـ/١٩٥٩م .
٥٦- المُبَرِّد ، أبو العَبَّاس ، مُحَمَّد بن يَزيد (٢١٠-٢٨٦هـ (وقيل) ٢٨٥هـ) :
الكامل ، الجزء الثاني ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع .
٥٧- مَجْمَع اللُّغَة العَرَبيَّة (الإدارة العامة للمعجمات وإحياء التراث) :
المُعْجَم الوَسيط ، مصر ، مطابع دار المعارف ، ١٤٠٠هـ/١٩٨٠م .
٥٨- يَاقُوت ، أبو عَبْد الله ، يَاقُوت بن عَبْد الله الحَمَوي الرُّومي البَغْدَادي (٥٧٤-٦٢٦هـ) :
مُعْجَم البُلْدَان ، تحقيق فَريد عَبْد العَزيز الجُنْدي ، الطبعة الأولى ، بيروت ، دار الكتب العلمية ، ١٤١٠هـ/١٩٩٠م .

59- **The Message of The Qur'ān** , translated and explained by Muḥammad Asad , Gibraltar , Dār al-Andalus , 1980.

******

60- Howell , Mortimer Sloper :
Grammar of The Classical Arabic Language , parts II ; III (one volume) , Allahabad , 1880 .

61- Munīr Baᶜalbakī :
Al-Mawrid (a modern English – Arabic dictionary) , eleventh edition, Beirut , Dār al-'Ilm lil – Malāyīn , 1977.

62- Pierre Cachia :
The Monitor (a dictionary of Arabic grammatical terms : Arabic – English / English – Arabic) , Beirut , Lebanon Bookshop / London , Longman , 1973 .

63- Troupeau (G.) :
The Encyclopaedia of Islam , edited by B. Lewis and others , volume III , Leiden / E. J. Brill – London / Luzac and Co., 1971.

بِعَوْنِ اللهِ وَحُسْنِ تَوْفِيقِهِ
تَـمَّ المُجَلَّدُ الثَّالِثُ مِنْ مَخْـطُوطِ

" المُثُلِ عَلَى كِتَابِ المُقَرَّبِ فِي النَّحْوِ "

حَسَبَ تَقْسِيمِ المُحَقِّقَةِ
وَيَلِيـــهِ – إِنْ شَـــاءَ اللهُ –
المُجَلَّدُ الرَّابِعُ ، وَمَطْلَعُهُ :

بَـــابُ " المُبْتَدَأِ وَالخَبَرِ "

قَوْلِي
[فَالابْتِدَاءُ هُوَ جَعْلُكَ الاسْمَ]
إِلَى آخِرِهِ

أَسْأَلُ اللهَ جَلَّتْ قُدْرَتُهُ أَنْ يُوَفِّقَنِي إِلَى إِكْمَالِهِ ،
إِنَّهُ وَلِيُّ الإِجَابَةِ وَهُوَ نِعْمَ النَّصِيرُ .

صلات شعوب الشرق الأدنى القديم بالهند حتى نهاية العصر الروماني

د. فتحي عبد العزيز الحداد (*)

محتوى البحث :

مقدمة .

صلات بلاد النهرين بالهند

صلات الخليج العربي بالهند

الصلات العمانية بالهند

صلات ميسان بالهند

الصلات المصرية بالهند

دور تدمر والأنباط في التجارة مع الهند

صلات جنوب الجزيرة العربية بالهند

نتائج البحث

* مدرس بقسم التاريخ كلية البنات جامعة عين شمس

مقدمة:

ازدهرت منطقة الشرق الأدنى القديم فكانت عامرة بأهم الحضارات التي أثارت العالم منذ عصور موغلة في القدم، فما خلا ركن من أرجاء الشرق الأدنى من أثر لحضارة قامت فيه أو خضع لها، وقد توسطت الشرق الأدنى القديم دول قامت بدور الوسيط التجاري بين بقية أرجائه وبين حضارة الهند، فلعبت كل من شمالي عُمان ودلمون دوراً نشطاً في ذلك، حيث ربطت بين الهند وأرض الخليج وبلاد النهرين، وخرجت من موانيها ومحطاتها سلع وصفقات تجارية إلى بقية مناطق الشرق الأدنى وارتادتها جاليات من مختلف أرجائه. ولعبت مناطق عُمان الجنوبية وموانيها إلى جانب دول اليمن القديم، دوراً حيوياً في الوساطة التجارية بين الهند، ومصر وموانيها على ساحل البحر الأحمر، وكذلك حضارات بلاد الشام والعراق.

وكان لبلاد العرب وضع اقتصادي كبير في العالم القديم لما تنتجه بعض مناطقها من أهم السلع في العالم القديم ألا وهي اللبان الذي فاقت أهميته الحدود، بالإضافة إلى السلع الأخرى، ودورها كوسيط تجارى بين الهند وبين دول العالم القديم. فاحتكرت استيراد السلع الهندية ثم أعادت تصديرها إلى بقية دول الشرق الأدنى القديم وبلاد اليونان والرومان.

وقد تمثلت أهمية دراسة علاقة دول الشرق الأدنى القديم بالهند في عدة أمور من أهمها: أن هذه الصلات تُعد مثالاً لأقدم علاقات دولية سلمية في العالم، وأقدم نشاط تجاري منظم، لذا سيتطرق البحث إلى معرفة ما ترتب على قيام هذه العلاقة في دول الشرق الأدنى من علاقات داخلية وخارجية، اتصفت بالسلم والرضا، أو بالطمع والعدوان، وبحث ما ترتب على النشاط التجاري من نتائج اقتصادية وما أثمر عنه هذا النشاط على الصعيد الثقافي والتنموي في مختلف دول الشرق الأدنى القديم.

صلات بلاد النهرين بالهند

كان العراق القديم محطة رئيسية على طريق التجارة العالمية القديمة، كما تسبب ازدهاره الحضاري وبناؤه السياسي والاقتصادي القوي، في استقطاب حركة التجارة وخطوطها الرئيسية لفترة تزيد على ألفي عام ما بين ٢٥٠٠-٥٠٠ق.م ([1]) وكان الطريق البحرى أى طريق الخليج الذى أسماه أهل الرافدين " البحر الأدنى" و " بحر الشمس المشرقة " بمثابة الرئة لبلاد الرافدين وهو نافذة مفتوحة باتجاه الهند وبقية مناطق الشرق الأقصى. ومن المعروف أنه وجدت تجارة واسعة بين مدن الرافدين والهند منذ القدم ويتكرر فى الكتابات المسمارية من السنوات الأخيرة للألف الثالث قبل الميلاد ذكر السفن التى كانت تُبحر من أور الى دلمون (البحرين) وملجان (عُمان) على الساحل الشرقى للخليج وأماكن أبعد منها ومن المؤكد أن الأحجار الكريمة التى كثر طلبها من مدن الرافدين كان معظمها يأتى من الهند والمناطق المجاورة لها.([2])

وقد عرفت الطرق البحرية بين الهند وبين الخليج العربي منذ زمن طويل وكان التعامل مع هذه الطرق منذ العصر البابلى وكانت الملاحة فى الخليج العربي وحول سواحل بلاد العرب منذ زمن (جوديا) ملك لاجاش، وقد كان من السهل على الملاحين العرب الذين استطاعوا الملاحة على الساحل الغربى من الخليج على محاذاة عُمان أن يبحروا على الشاطىء الشرقى من الخليج، وأن يصلوا الى الهند. ومن الطبيعي أن يكون الملاحون الأوائل الذين قاموا بالرحلات الأولى للهند قد تقيدوا بالإبحار على محاذاة الساحل من مدخل الخليج العربي الى مصب

---

[1] – الهاشمي، رضا جواد، تجارة القوافل في التاريخ العربي القديم ، من كتاب تجارة القوافل ودورها الحضاري حتى نهاية القرن التاسع عشر ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، معهد البحوث والدراسات العربية ،بغداد ١٩٨٤م ص١٤.

[2] – الحلو، عبد الله ، صراع الممالك فى التاريخ السورى القديم ،بيسان للنشر والتوزيع ،بيروت ١٩٩٩ ص٤٩-٥٠

نهر السند، لأنها كانت معروفة جيداً أيام الفرس وربما قبل ذلك بكثير. أما الطريق البحرية الحرة فكانت معروفة قديماً فى عصر الإمبراطورية البابلية المتأخرة وقد توزع الاتصال بين شمال غربى الهند وجنوب غربى الهند وكان الدليل على معرفة نوعى الاتصال البحري من أسماء السلع التى تنتمى كل منها الى منطقة دون الأخرى(٣)

وتحدثت النصوص عن طرق تمويل الرحلات التجارية فى منطقة الخليج العربى حيث توضح بعض النصوص أن تاجراً كان ينتمى للقصر كان يعتمد على ما يتسلمه من بضائع للمتاجرة بها من المعبد التابع للقصر للمتاجرة بها ومقايضتها بسلع وبضائع المناطق الأخرى. وهو بذلك يمكن وصفه بالتاجر الرسمى (الحكومى الذى يمثل الدولة) وذكرت نصوص أخرى التاجر الذى اعتمد على البضائع ورؤوس الأموال الخاصة التى تمنحه إياها الشخصيات العامة بغرض المتاجرة بها مقابل منتجات البلاد الأخرى وعلى الأخص معدن النحاس (٤).

وحوت مسلة شلمنصر الثالث(٨٦٠ ق . م) سلعاً تمثلت في: أقزام و قرود وفيلة وجمال، وهى تدل على وجود التبادل التجارى مع بخارى والهند عبر طريق شقت الى الهند عبر وسط آسيا(٥)

وانتعشت بابل بعد سقوط الإمبراطورية الآشورية عام(٦٠٦ ق.م) وعادت مرة أخرى سوقاً دولية. وكان يسميها الهنود (بابيرو) وتذكر بعض النصوص البابلية وجود البحارة الهنود فى بابل.(٦) وخلق نبوخذ نصر سيطرة

---

[3]- أوليري دى لاسي ، جزيرة العرب قبل البعثة ، ترجمة موسى على الغول ، منشورات وزارة الثقافة الأردنية، عمان ١٩٩٠م ص ٧٥ .

[4]- آل ثانى، هيا على جاسم، الخليج العربي فى عصور ما قبل التاريخ، مركز الكتاب للنشر ١٩٩٧م ص٣٣

[5]- أوليري، دى لاسي، المرجع السابق ١٩٩٠م ص ٨٣

[6]- عرفت طرق برية تصل الهند ببلاد الشام منها: طريق تمتد من بحر قزوين الى بلاد التركستان ثم جنوباً أوجنوباً شرقياً خلال ممرات هندكوش الى حوض السند الأعلى، وطريق

اقتصادية متميزة وازدهرت تجارة الكثير من السلع مثل اللؤلؤ من الخليج، واللازورد والأحجار الكريمة من بلاد الصغد (أفغانستان) والتوابل من الهند وكان الاتصال بالهند يتم أيضاً عن طريق شمالى تسير فيه القوافل الى إكبتانا عاصمة ميديا (همدان اليوم)ومنها الى هراة فى أواسط أسيا شرقى إيران . كما سارت القوافل الى بكتيريا (أفغانستان) والهند، كما وجد طريق آخر يتجة من الهند عبر جنوبى فارس وأرض العيلاميين كانت تنقل السلع الهندية من خلاله الى بابل ومنها الأحجار الكريمة والتحف المصنوعة من العاج والأنسجة الناعمة والمطرزات والتوابل وخشب الصندل والأصبغة حيث كانت إعادة تصديرها الى بابل باتجاه كيليكيا وفريجيا فى شمالى آسيا الصغرى، و ليديا على الساحل الغربى لآسيا الصغرى تجاه اليونان[٧]

ويرجح أن موقع ملوخا التي ذكرتها النصوص الأشورية كثيراً - كمصدر لكثير من المواد التجارية الهامة خاصة النحاس -هي أحدى المناطق التجارية على سواحل الهند الغربية[٨] وهناك بعض الدلائل التى تؤيد هذا الرأى منها: أن نصاً يتحدث عن الذهب كإحدى السلع التى جنتها حملة سومو إيلو الى دلمون، وهناك نص آخر يذكر أن جوديا: أحضر تبر الذهب من جبال ملوخا

شرقية على محاداة سفوح جبال البرز فهند كوش وحوض السند، وطريق ثالثة تقطع صحراء داشى لوت أو(صحراء الملح) الكبرى فى بلاد العجم الى غزنة (فى أفغانستان اليوم) ثم ثانية الى الشمال الغربي. وكانت الطريق البرية عبر آسيا معروفة زمن الأخمينيين والسلوقيين ويفسر هذا كثرة المعلومات المعروفة عن الهند وعن تجارتها.

[7]— الحلو، عبد الله، صراع الممالك فى التاريخ السورى القديم، بيسان للنشر والتوزيع، بيروت ١٩٩٩ ص١٥٩-١٦٠

[8]— Leemans, W.F, Foreign Trade in Old Babylonian Time , Leiden 1960. P. 159-160 وانظر أيضاً: Boucharlat ,Remy, Archaeology and Artifacts of the Arabian Peninsula, Civilizations Of The Ancient Near East, Vol.II,Charles Scribner,s Sons USA,1995, P.1341.

ووضعه فى العربة([9])، وبطبيعة الحال لم تكن دلمون مشهورة بإنتاج الذهب، وإنما كان يرد إليها من مكان آخر. ويدعم نص جوديا نفس الفكرة حيث أن الهند قد اشتهرت بإنتاج تبر الذهب وقدر دارا ذلك وفرض على الهند كميات كبيرة منه كضرائب فيما بعد.علاوة على ذلك فمن المعروف حتى الآن أنه لا توجد منطقة فى الخليج العربى كان لها شهرة فى إنتاج الذهب فى تلك الفترة.

ولم يكن موقع ملوخا مكاناً هاماً بالنسبة لحكام بلاد الرافدين وتجارها فقط بل كان هذا المكان يحظى بتكريم من المعبودات أيضاً ففى اسطورة إنكى وتنظيم الكون(*) يقوم إنكى بتنظيم الكون وقد بدأ بسومر ويكرم منها مدينة أور على وجه الخصوص ثم ينعم على بعض المناطق وأولها منطقة ملوخا بالخيرات وفى هذا دليل على أهمية مكانة ملوخا لدى بلاد الرافدين ودليل أيضاً على أن الصلات كانت فقط صلات ودية تجارية سلمية خالصة. كما ذكرت ملوخا أيضاً فى نصوص إبلا كأحد المناطق الحضارية الهامة المعاصرة لحضارة إبلا([10])

كما كان الخشب من السلع الهامة التى استوردها ملوك بلاد النهرين ومن النصوص التى تتحدث عن ذلك: نص يذكر أن السفن من ماجان وملوخا ، ودلمون كانت تحضر الخشب المصنع إلى لاجاش، كما كان الخشب من بين الأشياء التى أحضرتها حملة سومو إيلو من دلمون وكانت بابل تعانى من نقص فى الخشب وكان من الضروى أن يستعان بمنطقة أخرى كمصدر للخشب ويبدو

9- كورنوول ، المرجع السابق ص١٤٩.

*- تعد هذه الأسطورة واحدة من أطول الأساطير السومرية المعروفة وأفضلها حفظاً يتألف نصها من ٤٦٦ سطراً حفظ منها ٣٧٥ سطراً، أنظر كريم صموئيل نوح، السومريون، تاريخهم وحضارتهم وخصائصهم، ص ٢٣٣ وما بعدها.

10 - Pettianato, Giovani, EBLA, Anew Look at History. Translated by C. Faith Richardson,The Johns Hopkins University Press.1991,P.153

أن الهند كانت مصدر الخشب الذى كان ينقل الى بلاد النهرين عبر الخليج، ومما يدعم ذلك : العثور على خشب التيك (الصنوبر) الهندى فى أطلال أور.(١١)
وكان النحاس من السلع الدائمة الاستيراد لبلاد النهرين عن طريق دلمون وكانت ماجان هى مصدره الأساسي، كما كانت الهند مصدراً آخر لهذا المعدن فقد ثبت أن النحاس كان يتم صهره فى جنوب بلاد الهند وراجبوتانا وفى أجزاء أخرى من الهملايا ومن نص البريبلوس يفهم أن النحاس شكل أحد المواد التصديرية من الهند الى ميناء عمانا فى القرن الأول الميلادى كذلك ذكر بلينى أن النحاس كان أحد المواد المصدرة من كرمانيا الى الخليج وموانى البحر الأحمر حيث يتم توزيعه منها الى موانى مجاورة(١٢)، وكان العاج من السلع الهامة التي جلبها أهل الرافدين من بلاد الهند(١٣)
وتذكر النصوص العراقية الخاصة بالتجار أن بعضاً منهم ساهم في نقل البضائع المختلفة من أقمشة وزيوت وغيرها وقام باستيراد سلعة النحاس من دلمون بينما سعى البعض الآخر إلى الحصول على جلب النحاس وبضائع أخرى مثل الخرز والعاج وأنواع من الأحجار من ماجان مباشرة لكونها مصدر النحاس الأول، وغيره من المواد التي جُلبت إلى ماجان من ملوخا، أو المناطق المحيطة بها (١٤)
وختاماً لعلاقة بلاد النهرين والهند فإنها كانت في مجملها علاقة سلمية هدفها الأول التجارة وأن هذه العلاقة تمت بوساطة عُمان في بعض الفترات وبوساطة دلمون في فترات أخرى، وتاجر بعض العراقيين في السلع الهندية في دلمون ،

11- كورونوول ، بيتر ،دلمون ، تاريخ البحرين فى العصور القديمة ، ترجمة محمد على الخزاعى مطبعة برنتك ، البحرين ١٩٩٩ ص ١٥١

12- كورونوول ، المرجع السابق، ص ١٤٨.

13 – Roaf.Michael.Cultural Atlas of Mesopotamia and The Ancient Near East, Equinox Oxford,Ltd,1990,p165.

14 ـ آل ثاني، هيا علي جاسم، الخليج العربي في عصور ما قبل التاريخ، مركز الكتاب للنشر ١٩٩٧م ص٢٣٢.

وتاجر بعضهم الآخر في عُمان. وتمثلت السلع الهندية الواردة إلى بلاد النهـرين في الأحجار الكريمة، والنحاس والعاج والأقزام والقـرود والفيلـة والـلازورد والأنسجة الناعمة، والمطرزة، والتوابل والأخشاب والأصباغ والـذهب.ودعـت النظم الاقتصادية إلى إيجاد نظم لتمويل الرحلات التجارية فمُولت بعض الرحلات عن طريق المعابد بينما تم تمويل بعضها الآخر مـن الأفـراد أصـحاب رؤوس الأموال.

صلات الخليج العربي بالهند

أظهرت النصوص والآثار، علاوة على كتابات المؤرخين الكلاسيكيين، الكثير من الدلائل على الدور الحيوى لموانى الخليج العربى فـي العصـور القديمـة فـي الاتصال التجاري بين الهند وبين دول الشرق الأدنى القديم فى مختلف العصـور وكان من أهم هذه الموانى: ميناء دلمون، وميناء الجرها، وميناء عمانا، وميناء الدور، ويدل على الاتصال بالهند عبر الخليج العربى اكتشاف العديد من فخاريات شبه القارة الهندية، علاوة على بعض العمـلات الهنديـة([15]) (صـورة ٢، ٤، ٥)علاوة على أكثـر مـن أربعمائـة آنيـة منهـا ثمانيـة تـذكر بالأسـلوب الهندي([16])،وتظهر التأثيرات الهندية في كثير من الأواني الفخاريـة، والزجـاج الأحمر التي عثر عليها بأعداد كبيرة في هيلي([17])(صـورة ٤ ،٥) وقـد أكـد مؤلف كتاب الطواف حول البحر الإريترى الصلة التجارية بين منطقـة الخلـيج

[15] -- بن صراي، حمد محمد، موقع ميناء عمانا ودوره الحضاري و الاقتصادي فى منطقة الخليج العربي أدوماتو العدد الثاني ربيع الثانى١٤٢١ هـ يوليو ٢٠٠٠ ص ٤٦ .Haerinck ,1998 a. 293 – 296 1998 , 35

[16] - : Boucharlat ,Remy, Archaeology and Artifacts of the Arabian Peninsula, Civilizations Of The Ancient Near East, Vol.II,Charles Scribner,s Sons USA,1995, P.1340.

[17] - Mery,Sophie, AFunerary Assemblage From The Umm –an-Nar Period; The ceramics from Tomb A at Hili North,UAE, Seminar for Arabian Studies, VOL.27,1997,P.185,fig11,12.

العربي والهند.وذكر بيلينيوس ثلاث مدن ومواني أخرى ذات نشاط تجاري بحري، هي جرهاء وأكيله Acila (قرب رأس الخيمة الحالية) وهمنه Homna وأطانه Attana كموانيء على الجانب الشرقي لشبه الجزيرة العربية، ويذكر منها أكيلة، في صدد العلاقات التجارية مع الهند([١٨])

صلات البحرين(دلمون) بالهند

لعبت دلمون دوراً هاماً فى الوساطة التجارية بين الهند وبلاد الرافدين من خلال السلع العديدة التى ذكرتها النصوص حيث تحدثت العديد من النصوص التى عثر عليها فى مدينة (أور ومارى) عن العلاقات الاقتصادية بين دلمون وجيرانه ، وكانت نصوص أور أكثر النصوص التى تناولت التجارة بينها وبين دلمون فذكرت عدة نصوص من معبد الإلهة ننجال عدداً من المواد الثمينة التى دفعت للمعبد كضريبة عن الرحلات التجارية التى قام بها أفراد من العامة الى دلمون سواء كانوا من أبناء أور أو كانوا من أبناء دلمون كان من تلك المواد الذهب الفضة النحاس والأحجار الكريمة، اللؤلؤ، والعاج والأخشاب وهى المواد التى تحتاجها مدن جنوب بلاد الرافدين([١٩]) ومنها مواد كثيرة وصلت الى دلمون من الهند لتقوم دلمون بدور الوسيط التجارى لتسوق ما ورد إليها من الهند الى بلاد النهرين.

ويرجع تاريخ العلاقات بين البحرين والهند إلى فترات سحيقة فى القدم ويؤكد بعض علماء الآثار على أن تلك العلاقات تعود إلى الألف الخامس قبل الميلاد (١) بدليل ما عثروا عليه من آثار للفخار المزخرف والأصداف في كل من

---

[18] - يحيى، لطفي عبد الوهاب، العرب فى العصور القديمة، دار النهضة العربية، ط٢ ، ١٩٧٩م ص٣٢٨

[19] - آل ثاني، هيا على جاسم، المرجع السابق، ص٢٣٠-٢٣١ ..

حضارة (هارابا) في الهند وحضارة دلمون المعاصرة لها والتي كانت لها علاقة تاريخية معها إذا أوردت الوثائق السومرية والأكدية أن سفن دلمون ومجان كانت ترسو ببلاد أكد في وادي الرافدين وهي محملة بالسلع التجارية كالنحاس المنقول من مجان (عمان) والأحجار الكريمة والعاج والخشب والعطور والأقمشة ونحوها المنقولة من الهند في حوالي منتصف الألف الثالث قبل الميلاد

وأشار(جفري ببيي) الذي نقب في البحرين عام ١٩٥٣ م إلى أن الأختام التى عثر عليها في البحرين كانت من الطراز الهندى القديم. ومثله ذكر (راو) حينما عثر على ختم خليجي بالقرب من (لوتال) القريبة من أحمد آباد في ولاية كجرات وهو موضع في وادي السند (الأندس) على ضفة نهر سابرماتي عند الساحل الغربي للهند. ويصفه (راو) بأنه دائري الشكل ويشبه الأختام التي عثر عليها في حفريات باربار قرب قلعة البحرين . ثم اكتشف ختم بحريني في (لوتال) وعليه نقوش لأفعى وبجنبه غزلان مما يؤكد حتمية العلاقات بين الهند ودلمون وذلك في الربع الأخير من الألف الثالث قبل الميلاد. وعثر على ستة أختام من وادي الأندس في كل من البحرين وعُمان مما يجعلنا نستنتج على أن بعض الهنود كانوا يعملون في التجارة بأرض دلمون وعُمان وجنوب وادي الرافدين فاستخدموا هذه الأختام لختم بضائعهم. ومثلها عثر في(باربار) بالبحرين على أختام يتضح فيها وجه الشبه الفني مع أختام حضارة (هارابا) بالهند وقد أرخها علماء الآثار بالعصر الاكدي أى في حوالي منتصف الألف الثالث قبل الميلاد([٢٠]) مما يؤكد قدم العلاقات الحضارية بين البحرين والهند.

---

[20] – أبا حسين، علي، العلاقات التاريخية بين البحرين والهند: البحرين ١٩٩٦م ص٨
، وانظر: راو، العلاقات التجارية والثقافية بين البحرين والهند في الألفين الثالث والثاني ص ٣،١
، وانظر: معاوية ابراهيم، تنقيبات البعثة العربية في سار، ص ٢٢٣

وتذكر الكتابات المسمارية أن الملك سرجون الاكدي قد وصل بفتوحاته إلى بلاد دلمون. وكان يصاحب تلك الفتوحات نشاط اقتصادي إذ أقام الحكام الاكديون علاقات تجارية مع سكان الخليج العربي ومع وادي السند وأصبحت (دلمون) محطة متوسطة بين مناجم نحاس عمان (مجان) والذهب والأحجار الكريمة والتوابل والأخشاب المنقولة من ديار السند . إذ كانت تتزود السفن بالماء والغذاء في دلمون وهي قادمة من (لوتال) إلى بلاد الرافدين أو ذاهبة إليها وهذا ما أوضحته الأختام الهندية التى عثر عليها في المدن السومرية والاكدية. كما بنى (أور نانشه) ملك لجش معبدا نقلت لأخشابه في مراكب(دلمون) التى أطلقت عليها الوثائق الآكدية (بلاد شجرة النخيل) وسطرت الأساطير البابلية أنها الوسيط لنقل سلع الهند ونحاس عمان إلى وادى الرافدين. وهكذا أصبحت دلمون مركزا للترانزيت بين الهند وأور في جنوب وادي الرافدين حتى أواخر القرن الثاني ق.م بدليل ورود اسم تاجر يدعى (أبا ناصر نصير) كانت له معاملات تجارية في (دلمون) فيستورد النحاس من (مجان) ثم يعيد تصديره إلى (أور) وفق ما دلت عليه الأختام التى عثر عليها في البحرين وهى من النموذج الهندي والأواني الفخارية التى يرجح أنها مستوردة من الهند [٢١]
وهكذا استمرت الطرق التجارية الآتية من الهند والشرق الأقصى تمر عبر البحرين (دلمون) إلى بلاد وادى الرافدين وبالعكس. وكان سبب ازدهار التجارة في الألف الثالث والثاني ق.م لما تتمتع به البحرين من (موقع جغرافي) و (وفرة المحاصيل الزراعية) و(المياه العذبة) والتي لاتستغني عنها السفن التجارية التي تحتاج لتزويدها بالماء والزاد والوقود . وكان للتجارة دور هام في تبادل الثقافات بين الهند ووادي الرافدين عبر البحرين كأساليب رصف الطرق ونظام المقاييس والأوزان كما وجد الآثاريون في (باربار) أماكن لتقديم القرابين للآلهة ومثلها تلك التي وجدت في (لوتال) و (هارابا) بالهند ومما يذكر أن معبد الآلهة (آنذاك) في دلمون شيده جماعة من الهنود الذين قدموا

21 – حرب، محمد، الخليج العربي ووادي الهندوس في الأدبيات والحوليات المسمارية ص ٢-٥

من (سوراسترا) والذين استقروا لعدة أجيال في دلمون. ونتيجة أخرى للاتصال بين الهند ومنطقة الخليج العربي فقد حدث تجانس في طرق الصيد والأدوات التي يستخدمها صيادوا السمك والسفن والأجهزة المزودة بها تلك السفن تكاد تتشابه لدى الملاحين في كلا المنطقتين هذا بالإضافة إلى تبادل السلع بين البحرين والهند منذ الألف الثالث والثاني ق.م كالنحاس والعاج والأحجار الكريمة والأخشاب والخزر([٢٢]) والأواني الفخارية الهندية([٢٣]).

والمتتبع للعلاقات التجارية بين الهند ودلمون يجد أنها لم تكن بالنشاط الذي شهدته في عهد الملك البابلي (حمورابي) في القرن الثامن عشر قبل الميلاد وذلك نتيجة لقلة الاتصال التجاري بين بابل والهند أيام (الكاشيين) حيث دلت على ذلك نصوص العمارنة في القرن الرابع قبل الميلاد إلا أن التبادل التجاري بين وادي الرافدين والهند عاد للنشاط من جديد أيام (الأشوريين) في الألف الأول قبل الميلاد عبر(دلمون).([٢٤])

صلات الجرها بالهند

ظهرت الجرها بنهاية القرن الثالث ق.م. كمدينة مستقلة في شمال شرق شبه الجزيرة العربية، وأصبحت أهم أماكن توزيع السلع والبضائع العربية والهندية والتي كانت تصدر إلى الأراضي السلوقية والبطلمية.([٢٥])كان الخليج العربي فى القرن الثامن قبل الميلاد ميداناً لعبث القراصنة وظل كذلك حتى جاء سنخريب ووضع حداً لاعتداءاتهم حوالى عام ٦٩٤ قبل الميلاد وأجبرهم على الاستقرار فى الجرها([٢٦])

---

[22]- الأحمد، سامي، تاريخ الخليج العربي، ص٢٣-٢٦

[23] - آل ثاني، هيا، المرجع السابق، ص٢٦١.

[24] - محمد حرب، المرجع السابق، ص١٠ ، سامي الأحمد، المرجع السابق، ص٢٦،٢٣

[25] - بن صراي محمد، المرجع السابق ، ص ١٩٩.

[26] - أوليري، دى لاسي ، جزيرة العرب قبل البعثة، ترجمة موسى على الغول ، منشورات وزارة الثقافة الأردنية، عمان ١٩٩٠م ص٨٤

و يصف سترابون موقع الجرهاء فيقول:" وبعد الإبحار بمحاذاة ساحل العربية لمسافة ألفين وأربعمائة ستاديوم يصل المرء الى الجرهاء وهى مدينة تقع على خليج عميق " ثم يذكر " وتقع المدينة على بعد مائتى ستاديوم من البحر (الخليج) " أما بلينى فيتحدث عن خليج الجرهاء ومدينة الجرهاء التى يبلغ محيطها خمسة أميال ثم يذكر منطقة الى الداخل فى شبه الجزيرة قبالة الجرهاء تسمى " أتينى " تبعد خمسين ميلاً عن الساحل، وعلى الجانب الآخر فإن جزيرة تيروس (البحرين) تبعد عن الساحل (ساحل الجرهاء) بنفس المسافة (٢٧)
هذا وقد كان للطريق التجارى من اليمن الى الشمال فرع اتجه الى الجرهاء وهجر بمنطقة الخليج العربى مروراً بقرية الفاو (قرية ذات كهل) ومنها تتجه نحو اليمامة ثم جرها والهجر ثم تتجه الى بلاد الرافدين فى الشمال (٢٨) ويبدو أن الجرهاء قد اهتمت بتجارة السلع الهندية والفارسية لاسيما الطيوب والبخور إذ كانوا يجلبون هذه السلع من مواطنها الأصلية في تلك البلاد الشرقية ثم يتجهون بها شمالاً وغرباً لبيعها في أسواق سوريا وفلسطين(٢٩).

و في أواسط القرن الثالث ق.م. قام الجرهائيون بنشاط تجارى كبير، وحقيقة إن أغلب هذا النشاط كان بريا في اتجاه القسم الجنوبي الغربي من شبه الجزيرة، ولكن جزءا منه كان بحريا يمر بمياه الخليج ثم يسير شمالا في نهر الفرات حتى مدينة سليوقية Seleukeia التى أقامها السلوقيون على النهر . كذلك نجد حوليات العهد المبكر من حكم أسرة" هان " في الصين، في مجال الحديث عن علاقات هذه الأسرة الصينية الحاكمة مع منطقتي الشرق الأوسط والأدنى ، تشير إلى نشاط بحري في المنطقة في فترة ترجع إلى ما بعد ١٤٠ ق . م . فتذكر أن

[27]– عبد الغنى، محمد السيد ، المرجع السابق ص٩٤.

[28]– الجرو، أسمهان سعيد الجرو، التاريخ الحضارى لليمن القديم، دار الكتاب الحديث، ١٩٩٦ ص٦٨

[29] - عبد الغني، محمد السيد، المرجع السابق,ص١١٢.

الرحلة البحرية بين " تياو شيه "(التى أمكن التعرف على أنها القسم الجنوبي المطل على الخليج من وادى الرافدين) " وأرض الشمس الغاربة " (ربما يقصد شمالي البحر الأحمر) تستغرق مائة يوم . والإشارة إلى هذه السفرة البحرية تشير إلى نشاط بحري من إحدى موانىء المنطقة دون شك ،وأرجح أن تكون هذه الميناء هى خاراكس Charax (ميسان الحالية) التى تقع على رأس الخليج في جنوبي وادي الرافدين وكان الأسكندر قد أسسها وجعل لها ميناء في المنطقة ، ثم ذوت أهميتها بعض الشىء، ولكن أنطيوخوس Antiochos خامس الحكام السلوقيين (الذين خلفوا الأسكندر على حكم سورية ووادي الرافدين) اعتنى بها وأعاد إليها أهميتها، ثم أعاد إنشاءها ملك (أو زعيم) لمنطقة عربية مجاورة هو سباوسينيس Spaosenes .

وتذكر الحوليات الصينية في أواخر القرن الأول الميلادى (٩٧م) أن أحد سفرائها من أواسط آسيا ، وكان ــ ينج Kan-ying الذي وصل إلى تياو ــ في طريقه إلى تاتسن Ta-t,sin (سورية) استفسر عن هذه الرحلة فذكر لهل سكان تياو ــ تشيه (الشواطىء الجنوبية لوادي الرافدين) أن " البحر كبير وواسع ، وأنه إذا كانت الرياح مواتية فمن الممكن الوصول في ثلاثة أشهر ، أما إذا لم تكن مواتية فمن الممكن أن تستمر السفرة سنتين ، ولهذا فإن الذين يركبون البحر يأخذون معهم زادا يكفيهم لثلاث سنوات ، فإن في البحر شيء يحرك في الإنسان الحنين إلى بلده ، وقد فقد الكثيرون حياتهم بسبب ذلك ". والنص يشير، كما هو واضح، إلى معرفة بالبحر ومن ثم بالتجارة البحرية، ولكن يبدو أن شيئا من التخوف كان يحيط بالرحلات البحرية بين الخليج من جهة والبحر الأحمر من جهة أخرى، ربما لأن تجارة الشاطىء العربي المطل على

الخليج كانت موجهة حتى ذلك الوقت أساسا إلى الشرق أو على أكثر تقدير إلـى الشواطىء الجنوبية لشبه الجزيرة، إذا اتجهت غربا(٣٠)

صلات عُمان(ماجان) بالهند

كان لوقوع شبه الجزيرة العمانية على الخليج العربي وخليج عمان أثر كبير في العلاقات التجارية بين الشرق والغرب.فقد اتصلت عُمان ببلاد النهـرين اتصـالاً مباشراً فى بعض الفترات، وفى فترات أخرى لعبت دلمـون دور الوسـيط فـى التجارة القائمة بين ماجان وبين بلاد النهرين، فتذكر بعض النصوص المكتشـفة فى أور- أن تاجراً يدعى لوإنليل من عهد الملك أبى – سن آخر ملـوك عصـر الإحياء السومري (عهد سلالة أور الثالثة) يجلـب النحـاس والخـرز والعـاج وأنواعاً من الأحجار من ماجان مباشرةً (٣١) وقد كان هذا الاتصال مستمراً سواء كان اتصالاً مباشراً أو كان عبر دلمون كوسيط، وقد ذكرت النصوص العراقية أن تاجراً يدعى إيا ناصر خلال عهد سلالة لارسا ساهم فى نقل البضائع وتصـديرها من الأقمشة والزيوت وغيرها وتسلم أموالاً من الفضة من التجار بغرض استيراد سلعة النحاس من دلمون. وقد سجل مؤلف كتاب الطواف حول البحر الإريتـرى أن (عمانا) كانت تصدر الى المناطق المجاورة كميات كبيرة من اللؤلؤ وممـا

---

[30]– يحيى، لطفي عبد الوهاب، العرب فى العصور القديمة، دار النهضة العربية، ط٢ ١٩٧٩ص ٣٢٥ -٣٢٧

[31] – آل ثانى، هيا على جاسم، الخليج العربي فى عصور ما قبل التاريخ، مركز الكتاب للنشر ١٩٩٧م-٢٣٢

يوحى بوجود ممارسة هذه المهنة كميات الأصداف الكبيرة التى عثر عليها في مواقع الدور (عمانا)([٣٢])

وقد أشار صاحب كتاب الطواف الى بعض النشاطات التجارية بين عمانا وجيرانها مثل: الهند وفارس وميسان وجنوب شبه الجزيرة العربية. وذكر كذلك أن السفن العمانية تأتي من الميناء الهندي، باريوجازا، محملة بالزنك والنحاس والصندل وخشب التيك. كما أن عمانا كانت تستورد البخور واللبان من ميناء كاني في جنوب شبه الجزيرة العربية، وتصدر إلى كل من باريوجازا و كاني نوعا من القوارب محلية الصنع تدعى مادارانا، وكميات كبيرة من اللؤلؤ، والملابس والخمور والعبيد. ([٣٣])

ويوجد في شبه الجزيرة العُمانية عدد من الطرق الداخلية التي تربط بين المواني‍ء الساحلية والمناطق والواحات الداخلية. ومن الملاحظ أن مواقع الآثار السابقة الذكر تقع على طرق القوافل القديمة، مما يوحى بأن هذه الطرق كانت تستخدم منذ أقدم الأزمنة، و من هذه الطرق: الطريق الساحلي القادم من رأس الخيمة أو جلفار بالقرب من موقعي شمل وغليلة، إلى البريمي وهيلي عبر مليحة وسهل المدام، ومن البريمي عبر سفوح الجبال إلى عبرى ومنها إلى ظفار وحضرموت و من الملاحظ أن مليحة تمر بها عدد من الطرق الرئيسية مما يساعد على سهولة اتصالها. أما الطرق الخارجية البرية التى تربط عمان بسوريا وبلاد الرافدين عبر شبه

[32]- بن صراى، حمد محمد، موقع ميناء عمانا ودوره الحضاري والاقتصادي فى منطقة الخليج العربى، أدوماتو، العدد الثاني، يوليو ٢٠٠٠ ص٥٢.

[33] - بن صراي، حمد محمد، منطقة الخليج العربي من القرن الثالث ق م الى القرن الأول والثاني الميلاديين، المجمع الثقافي الإماراتي٢٠٠٠م، ص ٢٨٩-٢٩٠.

الجزيرة العربية .كما أشار ولكنسون إلى طريق بري من حضرموت إلى عُمان بالقرب من الساحل، وهو الطريق ذاته تقريبا الذى ذكره ابن خردانبة. والطريق البحري بين ميناء عمانا وأبولوجوس وباريوجازا. وكان لشبه الجزيرة العمانية موانيء تربطها بحريا بالخارج وعن طريقها يتم تصدير واستيراد السلع والبضائع، وارتبك كل من الدور على الخليج العربى والبدية على خليج عُمان وهذان الموقعان كانا يرتبطان بالداخل بطريق القوافل. وتدل العديد من اللقى الآثارية على التبادل التجارى والاتصالات بين شبه جزيرة عمان والمناطق المجاورة لها([34]) وقد ذكر مؤلف كتاب الطواف أن موشكا كانت مرفأ لسفن الملك ويدل على الاتصال بالهند اكتشاف العديد من فخاريات شبه القارة الهندية، في عُمانا علاوة على أربع عملات هندية ([35])

ومن الآثار العُمانية التي تحمل تأثيرات هندية مجموعة من الأختام، وقطع معدنية وقطع من العاج، و أواني فخارية وتتشابه مع مثيلاتها في الحضارة الهندية (الصورة ٣) تبين مقارنة زخارف فخار رأس الجينز مع مثيلاتها الهندية لتوضح مظاهر التأثير والتبادل بين الحضارتين العُمانية والهندية.([36])

---

[34]– بن صراي ،حمد محمد، منطقة الخليج العربي من القرن الثالث ق م الى القرن الأول والثاني الميلاديين، المجمع الثقافى الإماراتي٢٠٠٠م، ص ٢٨٩-٢٩٠. تتزامن العديد من الشواهد الأثرية التي تربط وادي الأندوس بعُمان مع النصوص الأكدية ومرحلة أسرة أور الثالثة من بلاد ما بين النهرين التي تذكر بناء قوارب ماجان وأسفارها، وقد ربطت القوارب البحرية عُمان بشبه الجزيرة الهندية والإمارات والبحرين وشرق الجزيرة العربية وبلاد الرافدين خلال مراحل عصر فجر السلالات (٢٥٠٠ق.م.) زارينس، يورس، أرض اللبان، مطبعة النهضة، ترجمة معاوية ابراهيم، مسقط ٢٠٠١م ص٧٦-٧٧

[35] – بن صراي ،حمد محمد، موقع ميناء عمانا ودوره الحضارى والاقتصادى فى منطقة الخليج العربى ادوماتو العدد الثانى ربيع الثانى ١٤٢١ هـ يوليو ٢٠٠٠م،ص ٤٦

[36] - Vishwas. D. Gogte, Indo – Arabian maritime contacts during The Bronze Age Scientific Study of pottery from Ras al – Junayz (Oman) , Adumatu Issue no . 2 July 2000 p .7 (صورة٤)

وكان العاج والأختام النحاسية أيضاً من الآثار المكتشفة في رأس الجينز وجميعها تشهد على قيام عُمان بصلات مع الهند وأيضاً قيامها بدور الوساطة بين الهند وبلاد النهرين([٣٧])

وما عثر عليه من آثار في موقع الدور(عمانا) يؤكد وجود تبادل تجارى بين هذا الموقع وبين حضرموت عن طريق مينائها الشهير (قنا) ومن هذه الأثار عملتان برونزيتان من حضرموت وقد كتب عليهما اسم القصر الملكى (شقير) بشبوة كما عثر على خاتم تدل زخرفته على أنه من حضرموت، علاوة على عدد من الأوانى الفخارية المستوردة من جنوب شبه الجزيرة العربية، كما عثر فى قبر آخر بالدور على كمية من البخور، الذي تعد منطقة ظفار هي مصدره الأساسي وكانت مدينة قنا (بئر علي الحالية)هي الميناء البحري الشهير لتصدير البخور.([٣٨]) وذكرها مؤلف كتاب الطواف حول البحر الإريتري فقال: " قنا ميناء حضرموت وله تجارة واسعة مع عُمان على الخليج ومع الهند، مع سواحل الصومال فى افريقية، وفيه يجمع اللبان والبخور وغير ذلك ويصدر الى الخارج ([٣٩])"

صلات الفرس بالهند

شهدت منطقة الشرق الأدنى القديم تبدلات كبيرة في مراكزها السياسية وعلاقات دولها، مما تسبب في أحداث خلل كبير في موازين القوى السياسية العالمية القديمة، وترك ذلك أثره الواضح على حركة التجارة وطرقها ووسائطها. فقد ظهرت في الأقسام الجنوبية الغربية من إيران قوة سياسية جديدة تمثلت بدولة

[37] - Boucharlat,Remy,Archaeology and Artifacts of the Arabian Peninsula,Civilizations Of The Ancient Near East,Vol.II,Charles Scribner,s Sons USA,1995, P.1341.

[38] – بن صراي، حمد محمد، المرجع السابق، ص ٤٦

[39] – الإريانى، مطهر على، نقوش مسندية، مركز الدراسات والبحوث اليمنى، ١٩٩٠،ص١٢٢.

الفرس الأخمينيين الذين نجحوا في سنوات قليلة من نشر سلطانهم علي كثير من أجزاء الشرق الأدنى القديم، فسقطت بابل أمامهم في عام ٥٣٩ ق. م وسقطت مصر بعد ذلك في عام ٥٢٢ ق.م وكان لهذا أثره الكبير على الأحداث السياسية والحضارية في الشرق.([40]) شقت الطريق الى الهند فى وسط أسيا منذ قيام مملكة الفرس وسيطر الفرس زمن قورش (٥٥٨-٥٣٦ ق م) على آسيا الوسطى والبلاد المتاخمة للهند. وحافظ داريوس هيستاسبيس على انتظام العلاقة الطيبة مع الهند بعد أن أخضعها.وكان داريوس قد أرسل بعثة بقيادة سكيلاكس الكارياندى ليكتشف الطريق فى مجرى السند الأسفل ثم عابراً المحيط الهندي ومن ثم أخذ داريوس يبعث بسفنه لتجوب المحيط الهندي، كأن الملك الفارسي كان يريد معرفة طريق كانت لديه معلومات عنها وقد ضم داريوس جميع مجرى وادى السند وجعل تلك البلاد ولاية فى مملكته([41])

كانت الطريق البرية عبر آسيا معروفة ومطروقة من قبل الجميع زمن الاخمينيين والسلوقيين، ويفسر هذا كثرة المعلومات المعروفة عن الهند وعن التجارة المجلوبة منها، وقد تأثر التبادل التجاري وغيره بسبب ثورة بخاري سنة ٢٥٠ ق.م وثورة فريتا سنة ٢٤٨ ق.م وقيام سلطة آسيوية جديدة شرقي دجلة، وذلك

---

40 – الهاشمي ،رضا جواد، تجارة القوافل في التاريخ العربي القديم، من كتاب تجارة القوافل ودورها الحضاري حتى نهاية القرن التاسع عشر ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، معهد البحوث والدراسات العربية ،بغداد ١٩٨٤م ص١٤-١٥.

41– يوجد أقدم ذكر لهذه الممتلكات الشرقية فى نقش داريوس برسيبوليس، وفى نقشى رستم الذى يعود تاريخه الى عام ٤٨٦ ق. م حيث يعلن داريوس أنه "ملك فارس و بلاد السوس" وبابل وآشور وبلاد العرب، ومصر والمقاطعات البحرية واسبرطة وأيونية وميديا، وأرمينيا وكبادوكيا، وفرتيا وزرانجية، وآريا ، وخوارزم، وبخارى، ووبلاد الصغد وقندهار، وسقا وستاكيدس، وأراخوسيا، وميكيا .أوليرى ،دى لاسى ، جزيرة العرب قبل البعثة ، ترجمة موسى على الغول ، منشورات وزارة الثقافة الأردنية، عمان ١٩٩٠م، (ص٨٣ هـ ١).،وانظر تاريخ هيرودوت ، ترجمة عبد الإله الملاح ، مراجعة أحمد السقاف، وحمد بن صراري.أبو ظبى، المجمع الثقافى ، ٢٠٠١ الكتاب الرابع ص ٣٠٩ .

قبل وفاة " أسوكا " ببضع سنين أما الطريق فقد بقيت مستعملة على الرغم من هذا كله ، ولم يتغير عليها إلا الإشراف الذي أصبح للفرتيين(٤٢)

وقد نظم الأخمينيون إمبراطوريتهم تنظيماً إدارياً حسناً جعلها تظل متماسكة زهاء قرنين من الزمان وقسموها الى عشرين ولاية كانت الهند واحدةً منها، وكانت الهند على رأس جميع الولايات فى كمية الجزية السنوية إذ كان عليها أن تدفع الى خزانة "شاهنشاه" ٤٦٨٠ وزنة فضة سنوياً(٤٣) وكانت الولاية الهندية تزود مملكة الفرس بالذهب المستخرج من الرواسب الغرينية فى داردستان وقد استنفذ الذهب خلال قرن من تعدينه. وأشارت النصوص الفارسية أيضاً الى وجود الرماة الهنود فى جيش اكسركسيس(٤٤) الذى وصف نفسه بالملك العظيم والوحيد وملك جميع البلاد التى تتكلم جميع اللغات، وعدد تلك البلاد التى تخضع له وكان منها بلاد العرب والهند(٤٥)، وقد احتفظت الآثار الأخمينية بتمثيل للجنود الهنود ضمن اللوحات التى مثلت الجنود الشرقيين فى جيوش ملك الملوك إكسركسيس(٤٦)

42- أوليري، دى لاسي، جزيرة العرب قبل البعثة، ترجمة موسى على الغول، منشورات وزارة الثقافة الأردنية، عمان ١٩٩٠م ص ٨٦

43- انظر: أحمد فخري، دراسات فى تاريخ الشرق الأدنى، مكتبة الأنجلو، القاهرة ١٩٦٣م ص ٢٢٦-٢٢٧. (الوزنة = تالنت =حوالى نصف كيلو جرام)

44-أوليري، دى لاسي، المرجع السابق،١٩٩٠

45- Pritchard .J.B.,Ancient Near Eastern Texts , New Jersey ,University Press ,1969, P316

46- بابلون، أرنست، الآثار الشرقية، ترجمة مارون عيسى الخوري، دار جروس برس طرابلس لبنان، ١٩٨٧. ص١٣٤.

كما أشار هيرودوت ([47]) الى الضرائب التى فرضها داريوس على الأقاليم التابعة له وكان منها الهند فقال عما تدفعه الهند: " ثلاثمائة وستون تالنت من التبر- من الهنود وهم القوم الأكثر تعداداً فى العالم المعروف ويدفعون المبلغ الأكبر " ويذكر " إذا قدرنا قيمة الذهب بما يعادل ثلاث عشرة مثل قيمة الفضة، فإن التبر الهندى يعادل عندئذ أربعة آلاف وستمائة وثمانين تالنت " ويذكر أن " إجمالى عائدات داريوس السنوية (من الضرائب) أربعة عشر ألفاً وخمسمائة وستين تالنتاً يوبونياً، باستثناء العوائد الزائهة(*)

وقد ساهمت الهند بنسبة كبيرة من مجموع الضرائب التى قام داريوس بتحصيلها آنذاك من جميع الولايات الخاضعة له.

ثم ضعفت بلاد فارس وأقدم الإسكندر على غزوها وتمكن من التغلب على داريوس في معركة " اسوس " سنة ٣٣٣ ق.م فهرب من الميدان . وتغلب عليه ثانية في معركة أربيلا سنة ٣٣١ ولم يمض وقت طويل حتي اغتيل

47- تاريخ هيرودوت، ترجمة عبد الإله الملاح، مراجعة أحمد السقاف، وحمد بن صراي.أبو ظبى ، المجمع الثقافى،٢٠٠١ الكتاب الثالث ص ٢٦٤ ومابعدها.

*- يذكر هيرودوت " أنه تم إعطاء أوامر لكل من يدفع (الضرائب) بالفضة باستخدام التالنت البابلي بينما استخدم التالنت اليوبوني مقياساً للذهب: والتالنت البابلي يعادل ١ تالنت يوبوني (.المرجع السابق ص ٢٦١) ، وقد تعاملت ممالك شبه الجزيرة العربية القديمة بالمسكوكات منذ نهاية القرن الخامس قبل الميلاد ثم ما لبثت هذه الممالك أن ضربت المسكوكات فى أوائل القرن الرابع قبل الميلاد ، وكانت تضرب على معيار الدرهم البابلي، الذى يبلغ وزنه ٥،٦ جرام. واستمر على هذا الوزن حتى النصف الأول من القرن الثاني الميلادي فصارت تضرب وفقاً لوزن الدينار الروماني وضرب أغلبها من الفضة والقليل منها من الذهب والنحاس انظر: يوسف، فرج الله أحمد، مسكوكات ممالك الجزيرة العربية قبل الإسلام، مجلة أدوماتو، العدد الخامس يناير ٢٠٠٢ ص٧٦

داريوس، وأصبح الإسكندر صاحب السيطرة على جميع الامبراطورية الفارسية، ولم تكن حملته على الهند أكثر من زيارة للولاية الشرقية التى أصبحت شبه مستقلة نتيجة لضعف السيطرة زمن ملوك الفرس الأخيرين. وقد سار الإسكندر في هذه الحملة خلال منطقة كانت كلها- ولو بالاسم على الأقل- جزءا من مملكة الفرس.وبعد أن أخضع بخارى عبر ممرات هندكوش سنة ٣٢٧ ق.م وصل نهر السند في السنة التالية. ولم يكن يكتشف ممرات جديدة، وإنما كان يعيد فتح الطرق الفارسية التى نالها الإهمال. وقد عاد الإسكندر عن الطريق البرية- كما عمل داريوس من قبل ، وأرسل أسطولا بحريا عبر نهر السند ليرجع عن طريق الخليج العربي([٤٨])

وهكذا شهد العصر المتأغرق(القرون الثلاث الأخيرة ق.م) نشاطاً اقتصادياً كبيراً ، خاصة في مجال التجارة البحرية، وهو نشاط أشار الإسكندر الأكبر إلى اتجاهه حين أرسل عددا من معاونيه البحريين ليتعرفوا على شواطيء شبه الجزيرة سواء من ناحية الخليج أو من ناحية البحر الأحمر، وحين أسس مدينة الإسكندرية في مصر لتصبح بعد موته أنشط ثغر بحري في مجال الاتصالات التجارية بين الشرق والغرب، ومن ثم يدخل البحر الأحمر والخليج في دائرة التصور الكامل لهذه الاتصالات([٤٩]) .

و قاد القائد نيركوس اسطولاً (Nearchus)إلى السند وقام بسرد تفاصيل الرحلة المؤرخ أريان(Arrian) في أقدم وصف للطرق البحرية بين الهند وخليج فارس مع ساحل الهند وبلوخستان. وتمكن أن يجد دليلا عندما وصل مارسانا في بلوخستان، وقد وصفت المسيرة بأنها لم تكن صعبة، وأن أسماء الأماكن كانت معروفة جيداً. ويدل هذا على أن الطريق الساحلية كانت معروفة

[48]- أوليري، دى لاسي، جزيرة العرب قبل البعثة، ترجمة موسى على الغول ، منشورات وزارة الثقافة الأردنية، عمان ١٩٩٠م ص٨٤

[49]- يحيى، لطفى عبد الوهاب، العرب فى العصور القديمة، دار النهضة العربية ، ط٢ ١٩٧٩ ص٣٢٥ - ٣٣١

تماما. بل يؤكد أن تلك الطريق كانت هي الطريق المعتادة من الهند وإليها. وكان الإسكندر(*) يعتقد بإمكانية الإبحار حول شبه جزيرة العرب إلى البحر الأحمر . فجهز جماعة من الرجال للقيام بهذا العمل ولكنهم لم يتمكنوا من اجتياز الرأس المقابل لساحل كرمنشاه آى رأس مسندم(٥٠) Ras Messendem ولم تبذل محاولة أخرى لاستكشاف شبه جزيرة العرب أو الساحل العربي .

وكانت الأحوال في الهند قد تغيرت في تلك الأثناء وأدت إلى غزو هندي معاكس للغرب، وكان بمثابة رد على التوسع الهليني بقيادة الإسكندر. فقد قامت في الهند الشمالية الغربية حكومة قوية هي امبراطورية موريا (Maurya) التى أسسها شاندراغوبتا (سماه اليونانيون ساندرا كوتوس). فلم يتمكن المقدونيون من فرض سلطانهم عليه واكتفوا بعقد محالفة معه، وتزوج شاندراغوبتا ابنة أحد السلوقيين، واستقبل الرسل اليونانيين اللذين كان من بينهم (ميجاستنيس) الذى كتب وصفا مسهبا عن الهند لانعرف سوى الاقتباسات التي نقلت عنه فقط(٥١)

صلات ميسان بالهند

كانت ميسان (أوسباسينو كراكس، Charax) قد تأسست علي يد الإسكندر الكبير وذلك في عام ٣٢٤ق. م. وكان بناؤها بالقرب من نقطة التقاء دجلة وكرخة، وكان هدف الإسكندر من إنشائها هو السيطرة عل طرق المواصلات بين بلاد الرافدين والخليج العربي والهند، ولتصبح ميناءً تجارياً هاماً.و كانت

*حال موت الإسكندر المبكر دون تدعيم فتوحاته وأدت الحروب الأهلية بين المتنافسين من قواده، بعد موته، إلى استعادة المستعمرات البعيدة استقلالها. ولما جاءت سنة ٣١٥ ق.م كانت السلطة اليونانية قد زالت عن بلاد البنجاب. وقام القواد اليونانيون المتنافسون وفي الوقت المناسب بتقسيم امبراطورية الإسكندر فيما بينهم، فآلت المقاطعات الآسيوية إلى سلوقس نيكاتور(٣١٢ ــ ٢٨٠ ق.م) وقد حاول سنة ٣٠٢ ق.م استرجاع الولاية الهندية .

[50]–أوليرى، دى لاسى، المرجع السابق، ص ٨٥

[51] - المرجع السابق، ص٨٥

كراكس المدينة الرئيسية التي تركزت فيها النشاطات الرئيسية الاقتصادية والسياسية والاجتماعية، إضافة إلى مدن أخرى هي: فرات و أبولوجوس و أباميا والتي لعبت أيضاً أدواراً مهمة في التجارة، وكانت لها علاقات جيدة مع تدمر و البتراء و الجرهاء والهند، وبلاد الشرق عبر الخليج العربي وكانت كراكس مدينة تجارية لها علاقات متميزة بالبارثيين والرومان من جهة وبالتدمريين والأنباط من جهة أخرى الذين كانت لهم مراكز هامة وجاليات في مدينتي كراكس وفرات، وكانت هذه المملكة تُحكم من قبل أسرة هايسباسونيس التي كانت في البداية تابعة للدولة السلوقية، وفي بعض الفترات وقعت تحت النفوذ البارثي، ودارت في فلك الدولة الرومانية مدة من الزمن.(٥٢).

وكان تجار كاراكس يمارسون تجارة نشطة مع باريوجازا (Barygaza)على خليج كامباى(Cambay) في الهند فكانت تحمل سفنهم السلع العربية إليها، ثم تعود منها محملة بالنحاس والعاج وأنواع مختلفة من الأخشاب، ولعل استيراد هذه السلعة الأخيرة يشير إلى نوع من النشاط في بناء السفن التى كانت الأخشاب الصالحة لبنائها لاتوجد في شبه الجزيرة العربية . كذلك كانت سفن كراكس تحمل السلع إلى الشواطىء الجنوبية العربية لشبه الجزيرة(٥٣)

وقد ذكر مؤلف كتاب الطواف حول البحر الإريتري عدداً من السلع التجارية المستوردة من الهند إلى ميسان عبر أبولوجوس وهي: النحاس وخشب التيك والدعامات الخشبية الأفقية للسفن وجذوع أشجار السيسو بالإضافة إلى بضائع أخرى مثل الأعشاب والأدوية والحرير والقطن والملابس والحديد(٥٤)

كما كانت مدينة أبولوجوس من المدن الهامة في ميسان وقد ذكرها مؤلف كتاب الطواف حول البحر الإريتري حيث قال (إن أبولوجوس ميناء تجاري يقع

52 - حمد بن صراي ، منطقة الخليج ص١٩١، ١٩٩

53 – يحيى، لطفى عبد الوهاب، العرب فى العصور القديمة ، دار النهضة العربية ، ط٢ ، ١٩٧٩ ص٣٢٨

54 - حمد بن صراي ، المرجع السابق،ص٢٣٤.

بالقرب من كراكس سباسينو ونهر الفرات) وذكر أيضاً (لقد أصبح من المألوف أن يتعامل تجار باريوجازا مع البحر حيث يستخدمون سفناً كبيرة للمتاجرة مع مينائي فارس: أبولوجوس وعمانا، حيث يزودونهما بالنحاس وخشب التيك، وجذوع شجر السيسو، وخشب الأبنوس) .وقد ذكر ديوكاسيوس أن الإمبراطور تراجان في حملته ضد البارثيين عام(١١٦م)وصل إلى ميناء أبولوجوس ووقف يرقب السلع المحملة بالسلع المتجهة إلى الهند، حينما قال عبارته الشهيرة (يا ليتني كنت شاباً فأعبر إلى الهند)(٥٥).

الصلات المصرية بالهند

تردد ذكر بلاد بونت من آونة إلى أخرى في ثنايا المصادر المصرية القديمة، منذ القرن السادس والعشرين قبل الميلاد وما تلاه، باعتبارها مصدراً رئيسياً أو سوقاً كبيرة لعديد من صنوف البخور والراتنجات والصموغ التي حظيت برواج واسع في أسواق العالم القديم، وتضمنت أصنافاً من اللبان او اللادن والكندر والمر والصبر والقرفة وبعض الأخشاب العطرة فضلا عن الأثمد أو الكحل الأسود، ومنتجات أخرى (لعل منها العنبر والمسك وصمغ القاطر أو ما يسمى دم الأخوين، وما إليه)، بعضها من إنتاج بونت نفسها وبعضها الآخر مما يرد إليها من بلاد أخرى. وحرصت مصر على توفير هذه المواد حرصاً كبيراً واستهلكت منها كميات هائلة في تلبية مطالب القصور والمعابد، والأعياد والجنازات، وتقديم القرابين، والطيوب والعطور، وإعداد العقاقير ومواد التحنيط. وقد كان للوساطة العربية دور كبير في توفير هذه السلع لمصر وقد كانت مواني مصر على البحر

[55] - حمد بن صراي ، المرجع السابق، ٢٠١، ٢٠٢، ٢١١.

الأحمر هي المستقبلة لهذه المنتجات وقد أطلق المصريون على الأرض التي تأتي منها بعض المنتجات الشرقية(تا نثر) أي: أرض الإله (٥٦)

وربما استمر هذا الدور العربي- في جلب المنتجات العربية والمنتجات الهندية- حتى ظهور اهتمام حكام أسرة البطالمة - الذين أسسوا دولة في مصر إثر وفاة الإسكندر الأكبر- بالنشاط التجاري في البحر الأحمر وكان هذا الاهتمام دافعاً كبيراً وراء النشاط التجاري في هذا البحر، ورغم استئثار التجار والملاحين اليونانيين بالقسم الأكبر من هذا النشاط، إلا أن التجار العرب استمروا في أداء دور تجاري لا بأس به ظهرت دلائله في النصوص اليمنية القديمة التي عُثر عليها في مصر كتابوت التاجر المعيني زيد إيل(٥٧) والنصوص اليمنية التي ذكرت ارتحال تجار من اليمن متوجهين الى مصر بتجارتهم (٥٨) والنصوص المنتشرة في الطرق التجارية في سيناء. وربما تراجع النشاط العربي في البحر الأحمر في القرن الأول ق . م. بسبب تكثيف البطالمة في مصر لنشاطهم التجاري في البحر الأحمر والمحيط الهندي، فقد عُثر على أربعة نقوش في مصر ترجع إلى الفترة بين عامي ١١٠-٥١ق.م. تشير إلى موظفين في حكومة البطالمة مسئولين عن شئون البحر الأحمر والمحيط الهندي.

وقد أورد كتاب الطواف السلع الهندية التي تستوردها مصرُ من الهند في العصر الروماني فأجملها في:السلع الغالية الثمن والمجوهرات مثل العاج و عظام السلاحف والفيروز واللازورد والجزع واللؤلؤ والأحجار الكريمة الشفافة والماس والصفير، والملابس الثمينة والأردية القطنية والأقمشة الحريرية وخيوط الحرير، والتوابل والطيوب وبعض العقاقير الطبية والأصباغ وكانت السلع التي تصدر من مصر سلعاً فاخرة قصد بها تجارها الملوك والحكام والصفوة و والأثرياء ومن هذه السلع المشغولات الفضية والذهبية والعبيد وأنواع من

---

56 - صالح، عبد العزيز، شبه الجزيرة العربية في المصادر المصرية القديمة، مجلة عالم الفكر ، المجلد الخامس عشر ، العدد الأول،ص٢٩٨.

57 - يحيى ملطفي عبد الوهاب ، المرجع السابق، ص٣٢٨.

58 - باقتيه، محمد عبد القادر، مختارات من النصوص اليمنية القديمة، المنظمة العربية للثقافة والعلوم، تونس ١٩٨٥م، ص٢٩٠ النص: (RES3022)

المراهم والنبيذ الفاخر إلى جانب السلع العادية.بالإضافة إلى السلع العادية كالملابس والمواد الغذائية وبعض الأدوات المنزلية والآلات الحرفية والمشغولات الزجاجية والنحاسية والمصنوعات الحديدية.([59])

واستمرت الصلة المصرية آنذاك بالهند عبر الوساطة العربية عن طريق جلب سلعها التجارية والسلع الهندية من ميناء عدن التى كانت ملتقى التجار العرب والهنود والمصريين والإغريق المقيمين فى مصر. وهناك عدة شواهد على الاهتمام بتجارة البحر الأحمر والهند منذ عهد بطلميوس الأول (سوتير) وبطلميوس الثانى(فلادلفوس) تمثلت في إقامة العديد من الموانى المصرية على البحر الأحمر، وفي ذكر النصوص لكثير من السلع الآتية من تلك المناطق([60])،وفي تعيين مسؤولين عن سير السفن في البحر الأحمر والطريق الصحراوي الذي يربط ميناء برينيكي بقفط([61]) وهذا تقليد أسس له حكام مصر منذ القرن الحادي والعشرين ق.م. في عهد الملك منتوحتب سعنخ كارع من ملوك الأسرة الحادية عشرة([62]) ومن شواهد هذا الاهتمام التي ظهرت على الجانب الآخر ذكر النصوص الهندية – التى أخذت فكرتها من نقوش داريوس والفرس– لكل من: انطيوخوس، وبطلميوس(حاكم مصر) وأنتيغونس، وماجاس القرني والإسكندر الذى يرجح أنه كان حاكما لبلاد ابيروس في ذلك الحين([63])

ثم عاد النشاط العربي في التجارة البحرية مع العصر الإمبراطوري الروماني. ففي أواسط القرن الأول الميلادى يصف لنا صاحب كتاب " الطواف حول البحر الأريثري " (وهو كتاب يوناني) ميناء ليوكي كومي Leuke Kome (القرية البيضاء) في القسم الشمالي من ساحل شبه الجزيرة ، المطل على البحر الأحمر ، بأنها سوق نبطية للسفن العربية المحلية . كما

[59] - عبد الغني،محمد السيد، المرجع السابق،ص٥٢.

[60]– عبد الغنى، محمد السيد ، المرجع السابق . ص ٤١-٤٢.

[61] - أحمد، عبد اللطيف ،العصر الهلينستي،بيروت ١٩٧٦م،ص ١٥٨

[62] - صالح، عبد العزيز، المرجع السابق، ص٢٩٩

[63]– أوليرى ،دى لاسى، المرجع السابق ، منشورات وزارة الثقافة الأردنية، عمان ١٩٩٠م ص

تعرض لميناء موزا Muza (عند أو قرب مخا حاليا) فوصفها بأنها سوق بحكم القانون ترسو عندها السفن، وعندها نجد المكان " وقد اكتظ بالعرب سواء من أصحاب السفن أو التجارة وهم منشغلون بأمورهم التجارية، إذ إنهم كانوا يمارسون التجارة مع الساحل البعيد (الساحل الإفريقي) ومع باريوجازا (في الهند)(٦٤)

وربما بدأت التجارة المباشرة بين مصر و الهند في أواخر القرن الثاني قبل الميلاد فى عهد البطالمة بعد أن كان عرب جنوب شبه الجزيرة العربية يلعبون دور الوسيط بين البلدين من قبل ويحتكرون هذه التجارة(٦٥)

وقد عمل البطالمة في مصر على تقوية التجارة البحرية مع الهند، ودفعهم لذلك أن التجارة البرية كانت بيد منافسيهم الكبار حكام سوريا السلوقيين. وقد عمل بطلميوس فيلادلفوس (ح ٢٧٤ ق.م) الكثير في هذا الميدان. فجدد طريق قفط (Coptos).على ساحل البحر الأحمر. وأنشأ أو أعاد بناء ميناء القصير القديم وسمى موقعها الأخير " برينيكا " وميناء ميوس هورموس إلى الشمال من برينيكا على نفس الساحل. وكان معظم الرجال يفضلون استعمال النيل ذهابا وإيابا ثم يستعملون الطريق الساحلية على أن يواجهوا أخطار البحر الأحمر. وهكذا أصبحت برينيكا مشهورة في المرحلة الأولى . ثم فتحت طريق جديدة فيما بعد توصل للساحل خلال سبعة أيام بدلا من أحد عشر يوما كانت تستغرقها

64- يحيى، لطفي عبد الوهاب، المرجع السابق ص ٣٣١ .

65- Wissman . Hermann V., Himyar Ancient History , LeMuseon 77 3-4 1964 p459.

الطريق إلى برينيكا وهذه الطريق هى الطريق إلى ميوس هورموس التي حلت بدورها محل برينيكا ويقال أن بطلميوس فيلادلفوس قد أعاد هذه الطريق حتى الساحل ابتداء من موقع قفط ليستعملها جيشه. وهيأ استراحات وبركاً للماء على طول الطريق لخدمة المسافرين من المشاة أو راكبى الجمال، وكانت التجارة التى ترد من الهند والحبشة وبلاد العرب (زمن استرابو) تتجمع فى مدينة قفط واهتم بطلميوس بتنظيف القناة الملكية القديمة، التى تربط فرع النيل الشرقى بميناء أرسنوى وجدد استعمالها (أرسنوى: قرب السويس الحديثة وقد أنشأها الملك سيزوستريس حوالى ٢٠٠٠ ق . م وبذل داريوس بعض الجهد لتجديدها لكنها أهملت ثانية، ثم أعادها البطالمة.

وأسس بطلميوس فيلادلفوس الى جانب هذا مستعمرات على الساحل الإفريقى، وفى ديكسورن (سوقطرة) التى بقيت تابعة لملك بلاد البخور وكانت تجارة بلاد العرب والهند تأتى الى لويكة كومى (الحوراء) ومنها توزع الى أحد الموانى الثلاث (برنيكا، أو ميوس هورموس، أو أرسينوى) وكانت تجارة بلاد الهند كلها بأيدى العرب. وحاول البطالمة تحسين الملاحة فى البحر الأحمر وتسهيل عملية النقل من جنوب غربى بلاد العرب الى مصر. ويشير استرابو الى بعض الملاحين الذين كانوا يبحرون بين الفينة والأخرى من المواني المصرية الى الهند، ولكنهم كانوا قانعين فى معظم الأحوال بترك تجارة المحيط الهندي للعرب أو التجار الهنود. وقد توقف الازدهار التجاري البطلمي بعد الضعف الذي ظهر أيام البطالمة المتأخرين خاصة تحت حكم كليوباترا حيث أهملت الطرق وانطمرت القنوات وانتشرت أعمال القرصنة فى سواحل بلاد العرب واستمر التدهور التجارى حتى عام ٣٠ ق . م (٦٦).

66– كان أيراتوستثيس المتوفى عام ١٩٦ق. م قد قدم وصفاً مسهباً للبحر الأحمر ، ومعلومات عن ممالك بلاد العرب الجنوبية فوصف شكلها العام واتجاهات الطرق الداخلية التى تصل حضرموت بالقطيف على خليج العجم ، وبتهامة على خليج العقبة ، ويبدو أنه حصل على معلوماته عن الهند وبلاد الفرس من موظف سورى اسمه " بتروكليس " واعتمد استرابو (٦٤ ق . م) على ما

ومن الطريف أن ملك الهند " بنديون" أرسل عام ٢٠ ق . م سفارة الـى قيصر محملة بالهدايا. وكان التعامل التجاري مع الهند وبلاد العرب زمن الأباطرة الأولين محصوراً فى الأصناف الفاخرة من البهارات والبخور من بـلاد العـرب والفلفل واللآلىء والزبرجد من جنوب الهند وكذلك شاع استعمال أدوات التجميل وشاع إحراق كميات كبيرة من البخور فى جنازات الأثرياء وكان بلينى يتحسـر على الأموال الطائلة التى تحول سنوياً الى بلاد العرب تسديداً لما يستورد منهـا من منتوجاته أو من منتوجات الهند والصين وجاء فى الدليل البحرى أن كميـة هائلة من السبائك الذهبية والبرونزية كانت ترسل سنوياً الى سبأ.ويدل على سعة تلك التجارة ما وجد من العملات الرومانية من عهدى أغسطس وطيباريوس فى جنوب غربى الهند والتى تعدت ٦٠٠ قطعة ذهبية وتعدت ١٠٠٠ قطعة فضـية ([٦٧]) وكانت النقود البرونزية التى دخلت الى بلاد الهند من الغرب وقسم آخر تم ضربه فى مادورا وفى هذه الجهات وجدت أوانى برونزية من صنع رومـانى . وكانت توجد مستوطنات للرعايا الرومان فى جنـوب الهنـد منـذ القـرن الأول الميلادى ،

وربما كان لاكتشاف هيبالوس(Hippalos) نظرية الرياحُ الموسمية، دور كبيـر في تطور التجارة البحرية منذ ذلك الوقت بين مصر والهنـد, وحـددت بفتـرات

اقتبسه من كتابات كلاً من أراتوسيثنيس (١٩٦ ق . م)، وأجاثرخيدس (   ) ، وأرتميدروس (١٠٠ ق . م) فى معلوماته عن بلاد العرب والهند، علاوة على أنه رافق حملة إليوس جاللوس على بلاد العرب وقد قدم لنا كل هؤلاء الكتاب كل ما كان معروفاً لدى العالم اليونانى فى عصر البطالمة من معلومات عن بلاد العرب والهند فى فترة ما قبل الإسلام انظر:أوليرى دى لاسى ، جزيرة العرب قبل البعثة ، ترجمة موسى على الغول ، منشورات وزارة الثقافة الأردنية، عمان ١٩٩٠م ص٨٨- ٨٩

[67]- لم يرد ذكر الفلفل والزبرجد والزنجبيل قبل عصر بليني ويبدو أنها دخلت الى الى الغرب بعد النتعاش التجارة وكانت هذه الإشياء ثمينة إذ كان يباع الباوند (٤٥٤ جرام) من الفلفل فى روما بمبلغ ١٥ دينار (قطعة ذهبية أو فضية) أنظر أوليري، دي لاسي، المرجع السابق،ص٨٩، ٩٥

معينة في السنة وقد أدى هذا الاكتشاف إلى تكثيف وانتظام حركة التجارة المباشرة بين مصر والهند عبر البحر الأحمر.(٦٨) إلا أن هناك رأيا آخر يرى (٦٩) أن الازدهار التجاري المشار إليه لم يكن بسبب اكتشاف الرياح(*) إنما كان مرده الى القوة السياسية والعسكرية للرومان والتي مكنت الأساطيل التجارية الرومانية المزودة بحماية عسكرية قوية من أن تمخر عباب البحر دون خوف من القرصنة أو التهديد من قبل العرب الذين ربما منعوا السفن البطلمية من الإبحار فى المحيط الهندى من قبل بسبب الضعف العسكرى للبطالمة فى القرن الأول ق.م (٧٠) إلا أنه يمكن ترجيح كل هذه العوامل حيث إن القوة وحدها لا تُسير سفناً بغير علم وإدراك للبحر ومخاطره ومواسم النشاط المناسبة للملاحة فيه.

وكان يودوكسوس من ميزيكوس هو أول من وصل إلى الهند من الملاحين الإغريق بتكليف من الملك بطلميوس يورجيتس الثاني في أواخر القرن الثاني ق.م. وأن ملاحاً إغريقياً آخر يدعى هيبالوس اكتشف الرياح الموسمية إلى الهند في أوائل القرن الأول ق.م، وكسر هذا الاحتكار العربي ، وقد استفاد البطالمة

68- يحيى، لطفي عبد الوهاب، المرجع السابق، ص٣٣٠.

69- عبد الغنى ، محمد السيد شبه الجزيرة العربية ومصر والتجارة الشرقية القديمة ، المكتب الجامعي الحديث ، القاهرة ١٩٩٩م ص١٤٨-١٤٩.

*- - حيث أن هناك قرائن برهنت على أن ديوكسوس هو أول من وصل الى الهند من الملاحين الإغريق بتكليف من الملك بطلميوس يو إرجيتس الثاني فى أواخر القرن الثانى ق . م وأن ملاحاً= =إغريقياً آخر يدعى هيبالوس (أوائل القرن الأول ق . م اكتشف الرياح الموسمية الى الهند وكسر هذا الإحتكار العربي ، وأن البطالمة استفادوا من هذا الاكتشاف فى عهد بطلميوس الثاني عشر (الزمار ٨٠-٥١ ق. م) وابنته كليوباترا السابعة (٥١- ٣٠ ق. م) بل أصبح من بين موظفيهم من يحمل لقب "المشرف على البحر الإريتري والهندي " وعلى هذا فإن هذا الاكتشاف افتقد الى القوة التي تمكن البطالمة من الاستفادة به.

70- أوليرى، المرجع السابق ، ص ٩٣ .

من ذلك في عهد بطلميوس الثاني عشر، (الزمار) (٨٠-٥١ق.م)وابنته كليو باترا السابعة (٥١-٣٠ق.م) ،
وفي محاولة للسيطرة على منتجات بلاد العرب ومنتجات بلاد الهند والخلاص من السيطرة العربية وربما مضايقة العرب للسفن البطلمية في البحر الأحمر [٧١] دفع البطالمة بحملة عسكرية للسيطرة على اليمن، تحركت من الساحل المصري على البحر الأحمر مارة بميناء لويكة كومي على الجانب المقابل للاستفادة بمساعدة الأنباط في الجنود والإرشاد،إلا أن هذه الحملة باءت بالفشل.[٧٢]
و رغم فشل هذه الحملة العسكرية. تتحدث المصادر الرومانية عن الطفرة الكبيرة فى حجم التجارة الرومانية مع الشرق – وخصوصاً الهند – وذلك فى أوائل عصر أغسطس(٣١م) أول أباطرة الرومان، وكانت تلك الطفرة من خلال ولاية مصر الرومانية باعتبارها أقرب الولايات وأقدمها اتصالاً بأسواق التجارة الشرقية وسلعها المرغوبة فى إيطاليا وولايات الإمبراطورية فى الغرب. [٧٣]
وظل هذا الاتصال الوثيق بين الرومان والهند حتى ما يقرب من قرن قبل ظهور الاسلام. عندما تدهورت الملاحة البيزنطية في البحر الأحمر خلال القرن السادس الميلادى. وبذلك عادت تجارة الهند إلى أيدي الملاحين العرب.

دور التدمريين و الأنباط في حركة التجارة العربية الهندية

أولاً –دور التدمريين فيَ حركة التجارة العربية الهندية

تعددت الطرق التجارية التي كانت تمر بتدمر وتجارتها وكان منها طريق إلى نهر الفرات عن طريق سورا ودورايوروبوس وعانة وهيت ، ومنها إلى باربــاريكوم

[71] - ظفاري، جعفر دراسات في المجتمع اليمني القديم، مجلة الثقافة الجديدة العدد الرابع صنعاء١٩٧٥م، ص١٣.
[72] - الجرو، أسمهان سعيد، التاريخ السياسي لجنوب شبه الجزيرة العربية (اليمن القديم)، مؤسسة حمادة للخدمات الجامعية الأردن ١٩٩٦مص١٩٧.
[73]– عبد الغنى، محمد السيد شبه الجزيرة العربية ومصر والتجارة الشرقية القديمة ، المكتب الجامعى الحديث ، القاهرة ١٩٩٩م ص٢٠٠ .

و هو أحد المواني الهندية الهامة على الساحل الشمالي الغربي للهند المطل على بحر العرب (٧٤).

واستخدم التدمريون أيضاً الطرق البحرية عبر الخليج العربي والبحر الأحمر. ولقد ذكر أحد النقوش التدمرية الذي عثر عليه في الأجورا، وجود علاقة مباشرة بين تدمر وشمال غرب الهند حيث أشار النقش أن سفينة لأحد التجار التدمريين أبحرت من ميناء على الخليج العربى، متجهة إلى مصب نهر السند، وفي عام ١٩٤٦م تم العثور على لوح حجري في تدمر مصور عليه مسافر واقف إلى جوار سارية قارب، وهذا دليل على صلة التدمريين بالبحر واهتمامهم بالسفر فيه، إضافة إلى ما ذكره مؤلف: الطواف حول البحر الأريتري، من أن التدمريين كانوا ضمن العرب الذين يبحرون في البحر الأحمر متجهين الى جنوب غرب شبه الجزيرة العربية وشرق افريقية وشمال غرب الهند وقد كان للتدمريين جالية كبرى في كراكس(٧٥)

وقد عثر في مصر على نقش من عهد الإمبراطور الروماني هادريانوس (١١٧-١٣٨م) يذكر جالية مزدهرة ومعترفاً بها من الإمبراطور لربابنة من مدينة تدمر يعملون في البحر الأحمر. وهو نقش يدعو في الحقيقة إلي التأمل ، إذ أن أهل تدمر قد اعتادوا ممارسة التجارة البرية في مناطق صحراوية ، ومن ثم فانتقالهم الى التجارة البحرية، إلى جانب إشارته إلى مقدرتهم يثير في الحقيقة أكثر من تساؤل حول تغيير محتمل في ميزان الأهمية النسبية لكل من التجارة البرية والتجارة البحرية.(٧٦)

ولما اتسعت مملكة تدمر في عهد زنوبيا وأصبحت أشبه بالإمبراطورية حيث شملت سوريا الطبيعية وجزءاً من آسيا الصغرى وشمالي الجزيرة العربية

[74] - بن صراي ،المرجع السابق، ص١٦٩ . وانظر: Scoff,E.H.(ed & trans.), The Periplus of The Erythraean sea, London ,1912,P.39,41,165.

[75] - بن صراي محمد محمد، المرجع السابق ص١٧١.

[76] - يحيى، عبد الوهاب، العرب في العصور القديمة، ص٣٣٢

ووصل تأثيرها إلى بحر العرب،وجهت زنوبيا أنظارها إلـــى مصـــر، ووضـــعت الخطط للإستيلاء عليها وذلك لأهمية مصر الكبيرة بالنسبة لروما وسيطرتها على طريق الهند عبر البحر الأحمر الذي ازدادت أهميته بعـــد إغـــلاق الساســـانيين لمنطقة الخليج العربي، وتحقق لزنوبيا ما تمنت عام ٢٧٠م (٧٧)

وتوجد نصوص تدمرية تؤكد وصول التدمريين إلى الهند، ومنهـــا نـــص ثنـــائي اللغة(الآرامية واليونانية) يذكر أن تجاراً تدمريين أبحروا بلد ذكره النص باســـم سايثيا (ساكاس) وهو يقع في شمال غرب الهند وتدل النصـــوص كـــذلك أنهـــم عملوا في نقل تجارتهم من الهند عبر الخليج العربي حيث تقيم جاليـــاتهم التـــي أقامت في ميناء أبولوجوس، كما نقلوا سلعاً من الخليج بالقوافل عبر تدمر إلـــى الساحل الفينيقي ومصر (٧٨)

ثانياً – دور الأنباط في حركة التجارة العربية الهندية

تعاصر الأنباط والتدمريون خلال القرون الثلاثة الميلادية الأولى واشـــتركا في استخدام الطرق التجارية في أراضي الشرق الأدنى ورغم المنافسة بينهما إلا أن العلاقة بينهما كانت جيدة خلال ازدهار التجارة النبطية ويدل على ذلك وجـــود جالية نبطية في تدمر ومركز للعبادة ، وتمتع التجار التدمريون بمكانة هامة فـــي البتراء وميناء لويكي كومي، علاوة على التعامل التجاري الذى كان يـــتم بـــين تجار كل من تدمر والأنباط وظل الأنباط يشاركون التدمريين في النشاط التجـــاري أويعملون معهم حتى بعد ضم الرومان للبتراء عام ١٠٦م.(٧٩)

بلغت دولة الأنباط أقصى اتساعها الجغرافي أيام حارثة الرابع، أي (أواخر القرن الأول قبل الميلاد– منتصف القرن الأول الميلادي) وساعدها اتساعها السياســـي

---

77 - خربوطلي، شكران، سهيل ذكار، تاريخ الوطن العربي القديم، (الجزيرة العربية)، منشورات جامعة دمشق،٢٠٠٠م ص ١٠٩.

78 - بن صراي محمد محمد، المرجع السابق، ص٣٢٦، ٣٤١

79 - المرجع السابق، ص ١٨٦.

على اتساع دائرة نشاطها التجاري فقام الأنباط بدور بارز في نقل السلع التجارية من جنوب شبه الجزيرة إلى مصر، وكذلك قاموا بنقل السلع الآسيوية والهندية من موانى شرق الجزيرة العربية.وقد سبق أن الأنباط دوراً في سبيل سيطرة الرومان على مفاتيح التجارة العربية والهندية في عهد عبادة الثاني ووزيره صالح القوي (سليSyllaeus) أثناء حملة إلليوس جاللوس على جنوب الجزيرة العربية (٢٤ق. م).[80]

وهكذا يظهر دور التدمريين والأنباط في حركة التجارة بين موانى شرق الجزيرة المتصلة بالهند وبين سواحل بلاد الشام ومصر. وكذلك اتساع نشاط التدمريين حتى تمكنوا من الوصول إلى الهند، وتمكنهم من توزيع سلعها في مناطق كثيرة في الشرق الأدنى القديم عبر التدمريين والأنباط إلى الرومان.

صلات جنوب الجزيرة العربية بالهند

نالت جنوب الجزيرة العربية شهرة واشعة في العالم القديم بسبب إنتاجها للمواد العطرية المختلفة، وكسبت من وراء ذلك ثروة عظيمة، جعلها تعيش في ترف كبير، وشكلت تلك المواد العمود الفقري لتجارتها ردحا من الزمن، وهذه الحالة استرعت انتباه الكثير من المؤرخين القدامى، منهم استرابون (المؤرخ الروماني) الذي قال: " وقد أصبحت السبأي والجرهاي أغنى القبائل عامة " كما ذكر أن هذه المنطقة مليئة بالخيرات المدارية حيث تنتج المر والبخور والقرفة والبلسم . كما تحدث هيرودوت: أن بلاد العرب تقع بعيدا في أقصى البلاد المأهولة، وأنها البلاد الوحيدة التي ينمو بها اللبان والمر والأكاسيا والقرفة واللادن. والحقيقة أن معظم هذه المواد تنتجها جنوب الجزيرة العربية بالإضافة إلى مشاركة الهند وبلدان أخري إلى الشرق منها. وقال هيرودوت أيضا عن مهارة العرب الجنوبيين في إعداد وتجهيز البخور واللبان

[80] - إحسان عباس تاريخ دولة الأنباط،دار الشرق للنشر والتوزيع الأردن ١٩٨٧م،ص٥٣، ٧٣

وأصناف الطيوب: " إن ذلك كان مشهورا عنهم بين الأمم القديمة لايشاركهم فيها أحد "كما أن ثيوفراستوس أدلى بدلوه في الحديث عن جمع المر واللبان من مختلف الجهات، وعن نقل المحاصيل إلى معبد الشمس الذي كان أكثر معابد السبئيين قداسة، وكان يقوم على حراستها مسلحون أقوياء، ويكتب على لوحة الكمية التي يرغب صاحب كل محصول بيعها، وقيمة بيع المكيال منها، وبعد إتمام عملية البيع، يعطى كهنة المعبد ثلث القيمة، ويأخذ صاحب المحصول الثلثين المتبقيين(٨١).

وقد تمكن العرب من السيطرة على الطريق البرى الذى يصل الى مصر و بلاد الشام كما سيطروا على الملاحة البحرية حتى السواحل الإفريقية والمواني الهندية، وقد أدى هذا الى الإعتقاد بأن السلع التي يتاجرون بها هي مما تنتجه أرض اليمن لكن سلعهم التجارية كانت خليطاً بين ما تنتجه أرض العرب وما تنتجه أرض الهند التي احتكروا الوساطة في تصريف سلعها.

وقد كان لعرب الجنوب جاليات فى الهند سماها الهنود عربتو(٨٢) ومع أن دول جنوب الجزيرة العربية على إختلاف عصورها، دول تجارية في المقام الأول، تنقل بضائعها وصادراتها إلى الدول المجاورة وإلى دول العالم القديم آنذاك مثل مصر والشام وفارس والهند وغيرهم، إلا أن هذه النقوش قد التزمت الصمت عن ذلك، باستثناء نقش واحد، عثر عليه خارج أرضها وهو النقش المرسوم بـ ر ٤٣٢٧ وهو للتاجر المعُيني زيد إل بن زيد (السابق ذكره) والذي تحدث فيه إنه كان يستورد للمعابد المصرية المر والذريرة على سفينة في عهد (بطلميوس بن بطلميوس) وهو كما يرجح الباحثون ــ بطلميوس الثاني (فيلادلفوس)(٢٨٥ ــ ٢٤٦ ق.م).

---

81 - البريهي، ابراهيم بن ناصر، الحرف والصناعات، ص٢٣١

82 - السامر، فيصل، الأصول التاريخية للحضارة العربية الإسلامية فى الشرق الأقصى ، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ١٩٨٦ ص ١٠.

ذكرت الهند فى كثير من النصوص اليمنية فهذا نص لامرأة تتحدث عن نفسها فتقول:(أنا شمعة بنت ذى مراثد كنت إذا وحمت أتى لى بثمار الخريف غضة فى غير موسمها من أرض الهند)(٨٣) وفى ذلك دليل على وجود صلات بين اليمن والهند ودليل على جلب بعض السلع من الهند فى غير مواسم إنتاجها فى بلاد جنوب شبه الجزيرة العربية.وجاء الشعر الجاهلي على ذكر بعض السلع التي اعتاد عرب الجنوب على جلبها من الهند ومن ذلك:

وريح سنا في حقه حميرية ... تخص بمفروك من المسك إذ فرا

وباناً وألوياً من الهند زاكياً... ورنداً ولبني والكباء المقترا(٨٤)

ولم يقتصر دور اليمنيين على بيع أنواع الطيوب المختلفة على ماهي عليه إنما برعوا في تصنيعه ففي النص(جام ٦٣٥ / ٤)

٢١ــ ط ن ف م (اسم) ، " طيب " كالتالي : و ط ن ف م / ط ي ب م / ح م د م / ب ذ ت / خ م ر والمعنى : " والطيب ذو الرائحة العطرة حمدا لذات خمر " .

وقد ورد اسم الهند في بعض النصوص اليمنية القديمة ومنها نص (جام ٩٣١) يتحدث عن احتفال تتويج الملك الحضرمي العز يلط ويذكر ممثلين للهند حضرا هذا التتويج (٨٥) وهما داهرداه وميندداه وكان من بين الحضور أيضاً تدمريون وكلدانيون

ويحدثنا صاحب دليل البحر الإريتري عن كثرة السفن التجارية الراسية في ميناء موزا (المخا) بقوله: " يقع على الشاطيء مكان يسمى موزا (مخا) وهي مدينة ــ سوق ، بحسب القانون وتبعد عن برينيكي نحو اثنى عشرة ألف ستاديا

(٤) ذكر الهمدانى أن هذا النص عثر عليه فى قبر بمنطقة حقل قتاب ،انظر الهمدانى ، أبى محمد الحسن بن أحمد بن يعقوب ،الإكليل الجزء الثامن حققه وعلق عليه محمد بن على الأكوع بن الحسين الحوالى ، منشورات المدينة ،بيروت ١٩٨٦م١٤٠٧هــ ص٢٣٠_٢٣١)

84 - ديوان امرؤ القيس ، تحقيق أبو الفضل ابراهيم ص ٩٥

85- بيستون، مختارات، ص ٣٢٩-٣٣٠ . وانظر ملحق النصوص : نص رقم ( )

هذا التتويج ([85]) وهما داهرداه وميدناه وكان من بين الحضور أيضاً تدمريون وكلدانيون

ويحدثنا صاحب دليل البحر الإريتري عن كثرة السفن التجارية الراسية في ميناء موزا (المخا) بقوله: " يقع على الشاطىء مكان يسمى موزا (مخا) وهي مدينة ـ سوق ، بحسب القانون وتبعد عن برينيكي نحو اثنى عشرة ألف ستاديا للمبحرين في اتجاه الجنوب ، والمكان مزدحم بأصحاب السفن من العرب والملاحين ، ويعمل الناس كثيرا في أمور التجارة "(٢) لقد ذكر صاحب الدليل: أن سفن رهابتا (منطقة على ساحل أفريقيا الشرقي) ، كانت من نوع السفن المخيطة ، وأن هذه السفن كانت صناعة عربية ويقول في هذا الصدد " ويوجد ميناء آخر في أزانيا يسمى رهابتا(Rhapta) وقد اشتق اسمه من السفن المخيطة (Rhapta Plaiarion).

ويعتقد بعض الباحثين أن كلمة رهابتا آنفة الذكر قريبة من الكلمة العربية " ربط " وربما كانت هي نفسها، حيث أنها تشير إلى بناء هذه السفن بربطها في الحبال (٣) كما أشار صاحب الدليل أيضا إلى أن السفن المخيطة كانت تصنع في عمان وتصدر إلى موزا (المخا)(٤).

تحدث مؤلف كتاب الطواف حول البحر الإريترى عن الرحلات اليمنية التى وصلت ذهاباً وإياباً الى الموانى الهندية وذكر من هذة الموانى ميناءى باريوجازة، و باريكلم، وقد ذكر البريبلوس أيضاً رحلات يمنية وصلت سفنها الى السواحل الفارسية ،كما ذكر المناطق المنتجة للبان ومنها منطقة وصفها بأنها جبلية وعرة يظللها السحاب، وهو وصف ينطبق على ظفار ويذكر فيها ميناء ومستودع للبان يحرسهما حصن مشيد عند رأس سياجورس (فرتك) وفى

[85]- بيستون، مختارات، ص ٣٢٩-٣٣٠ . وانظر ملحق النصوص : نص رقم ( )

الفقرة ٣٢ يذكر ميناء لتصدير اللبان يسمى موشى ويبدو من الوصف أنـه فـى ظفار ويذكر واردات هذا الميناء واتصاله بميناء قنا وبعض الموانى الهندية(٨٦)

الموانى ودورها في الاتصال بالهند

قاد عرب الجنوب حركة الملاحة في المحيط الهندي وارتادوا شواطئه المترامية الأطراف آخذين النجوم دليلاً عند إبحارهم، وكانت موانى حضـرموت القديمـة نقطة انطلاق إلى موانى الخليج العربي وشبه القارة الهندية، و كانـت الطريـق البحرية تبدأ من ميناء قنا على ساحل حضرموت مارة بعدد من الموانى العربية على الساحل الشرقي للجزيرة العربية كميناء صحار ثم رأس مسـندم بمحـاذاة الساحل ثم إلى ميناء أكيلا وتاروت ثم إلى جزائر خارك والبحـرين وفيلكـا فـي الخليج العربي ثم إلى كراكس في رأس الخليج وتستمر السفن في إبحارها إلـى الموانى الهندية في الساحل الغربي إلى ميناء باريوجازا. بالإضافة إلى طريق من الهند إلى جزيرة سقطرى ويبدو أن هذه الطريق استخدمت بعد اكتشاف هيبالوس لسر الرياح الموسمية، وكانت الرحلات تتجه من حضرموت الى الهند في وقـت هبوب الرياح الموسمية الجنوبية الغربية في فصل الصيف بين يوليو وأغسطس. أما رحلة العودة من الهند فتتم في فصل الشتاء مع هبـوب الريـاح الشـمالية الشرقية من ديسمبر إلى يناير (٨٧)

و يصف بلينى العرب أنهم أكثر الأمم ثراءً فى العالم لأنهم يكنـزون ثـروات هائلة يحصلون عليها من الرومان والبارثيين لأنهم يبيعون لهم مـا يحصـلون عليه من (وراء)البحار أو من غاباتهم (٨٨)

---

86 – بافقيه، محمد عبد القادر، تاريخ اليمن القديم، ص٤٥

87 - باوزير، خالد سالم، موانى ساحل حضرموت، مكتبة دار المعرفة،١٩٩٦م ص٨٩-٩٠

88– عبد الغنى، محمد السيد شبه الجزيرة العربية ومصر والتجارة الشرقية القديمة، المكتب الجامعي الحديث، القاهرة ١٩٩٩م، ص٢٠٠ .

وقد ذكر مؤلف كتاب الطواف أن ميناء عدن كان مزدهراً وكان يلعب دور الوسيط التجارى بين مصر والهند " ويستقبل السفن من الهند لم تكن تذهب الى مصر كما لم تكن السفن المصرية تجرؤ على الإبحار الى أماكن أبعد (من عدن)" " لم يجرؤ هؤلاء على الذهاب الى الهند وقنعوا — فى معظم الأحيان بالحصول على احتياجاتهم من السلع الهندية من خلال الوسطاء العرب " وربما استهدف عرب الجنوب تخويف البحارة المصريون من إكمال الرحلة البحرية الى الهند حتى لا يفقدوا دور الوساطة التجارية التي انتفعوا كثيراً من ورائها (٨٩)

ميناء قنأ

" قنأ ميناء حضرموت وله تجارة واسعة مع عمان على الخليج، ومع سواحل الهند ،ومع سواحل الصومال فى افريقيا وفيه يجمع اللبان والبخور وغير ذلك ويصدرالى الخارج " هكذا قال مؤلف كتاب الطواف حول البحر الأريترى(البريبلوس) وذكر أيضاً فى الفقرات ٢٧ـ ٣٢ واصفاً مدينة قنا أنها مدينة تجارية على الساحل تابعة للأليازوس (العز) ملك بلاد اللبان ويذكر أن مدينة سبوتا (شبوة) تقع فى الداخل وأنها محل أقامة الملك ، واليها يجلب اللبان لخزنه، ثم يتحدث عن العلاقات التجارية التى تربط قنا بالساحل الصومالى فى الغرب، وعمان والساحل الفارسي المجاور وبعض الموانى الهندية فى الشرق . ويعدد انواع البضائع التى تجلب اليها من مصر، والبضائع التى تصدر منها وعلى رأسها اللبان والصبر.(٩٠) وتسمى مدينة قنأ الأن (بئر على) ويرى فون فيسمان أن ميناء قنأ كان الميناء الوحيد الصالح للتجارة مع الهند وافريقيا، وتدل النصوص اليمنية القديمة على أن هذا الميناء كان يعج بالسفن التجارية

89– عبد الغنى، محمد السيد شبه الجزيرة العربية ومصر والتجارة الشرقية القديمة، المكتب الجامعي الحديث، القاهرة ١٩٩٩م ص٢٠٠ –٢٠٠١.

90 - بافقيه، محمدعبد القادر، تاريخ اليمن القديم، ص ٤٥

وقد كانت تلك السفن هدفا للجيوش أثناء المعارك الحربية ومن ذلك نص يتحدث عن معركة دارت بين ملك سبأ (شعر أوتر) وملك حضرموت (العز يلط) انتصر فيها الأول على الثانى وكان ميناء قنا أحد الأماكن الأهداف التى هاجمها ودمر مجموعة كبيرة من السفن الراسية فيه.(٩١)

لعب ميناء عدن دوراً هاماً فى الوساطة التجارية بين الهند ومصر حيث لم يتجاوز التجار المصريون فى العصر البطلمىموانى الجزء الغربى لشبه الجزيرة العربية فعلى فترة طويلة خلال الحكم البطلمى كانت الواردات المصرية من الهند تأتى عبر وسطاء عرب من اليمن وكانت عدن هى الملتقى المزدهر للتجار العرب والهنودوالإغريق المقيمين فى مصر ، وقد احتفظ الوسطاء العرب بسر أخفوه عن الإغريق القادمين من مصر ألا وهو اكتشافهم القديم للرياح الموسمية التى كانت تيسر حركة الملاحة فى المحيط الهندى وذلك لاستمرار إحتكارهم للسلع الهندية التى حققت لهم أرباحاً طائلة إلا أنه يبدو أن هذا الإحتكار بدأ ينكسر مع نهاية القرن الثانى الميلادى عندما أرسل الملك بطلميوس يو إرجيتس الثانى يودوكسوس من كيزيكوس الى الهند حوالى عام ١١٦ قبل الميلاد.(٩٢)

ميناء المخا

ذكر صاحب كتاب الطواف حول البحر الإريترى: أنه وجد المخا مزدحماً بالمراكب والبحارة والتجار وأن الناس فى شغل شاغل بالتجارة، وهى مدينة أسواق أقيمت على أساس من القانون، وأهلها يحكمون السواحل الأفريقية باسم أمير المعافر فى عهد الملك (كرب ايل وتار يهنعم) ملك سبأ وذى ريدان وحضرموت ويمنة المقيم فى ظفار، وقد أصبحت المخا هى الميناء الرئيسى لليمن (٩٣)

---

91 - الإريانى، مطهر، نقوش مسندية، ص١١١، ١٢٢.

92 – عبد الغنى، محمد السيد، شبه الجزيرة ومصر والتجارة الشرقية القديمة، ص ٤٢-٤٣

93-الإرياني، مطهر، المرجع السابق، ص١٨٢.

واستمر النشاط التجاري البحري لعرب شبه الجزيرة العربية خلال القرن الثاني الميلادي رغم ازدياد النشاط التجاري اليوناني الروماني. أما في القرن الثالث الميلادي فقد قل النشاط التجاري العربي ، وشهد هذا القرن أيضاً عصر تدهور الاقتصاد للإمبراطورية الرومانية ، كما هبط فيه النشاط التجاري اليوناني في البحر. أما القرون الثلاثة التالية فكانت الفترة التي عاصرت الامبراطورية البيزطية في الغرب والامبراطورية الساسانية في الشرق و لم يظهر فيها شيئ عن النشاط العربي التجاري في البحر الأحمر. وأصبحت جزيرة سيلان في تلك الفترة هي همزة الوصل بين تجارة الصين وتجارة الشرق الأدنى([94]).

ثم ينتقل الكاتب في حديثه إلى" كانه " Kane (حصن الغراب حاليا) التي تقع في شرقي العربية الميمونة Arabia Eudaemon فيذكر أن أحمال اللبان والبخور كانت تصل إليها وأن هذه المدينة التي كانت سوقا " تتاجر كذلك مع مدن السوق الموجودة في الجانب البعيد (الجانب الإفريقي) كذلك ، كما كانت تتاجر مع باريوجازا وسكيثية (وادي السند) وعمانا Omana وبرسيس Persis المجاورة لها " هذا بينما نجد جزيرة سقطرى (جنوبي شبه الجزيرة العربية) " التي تتبع ملك أرض اللبان " (يقصد ملك العربية الجنوبية) وقد أقام على شواطئها الشمالية تجار عرب وهنود ويونان "([95]).

[94] – يحيى، لطفي عبد الوهاب، العرب في العصور القديمة، ص٣٣٢.

[95] – المرجع السابق، ص ٣٣١ .

التأثيرات الهندية في آثار جنوب الجزيرة العربية

تكرر اسم الهند كثيراً في النصوص اليمنية القديمة وتكررت القطع الفنية التي تحمل تأثيرات هندية دليلاً على وجود علاقات تجارية قديمة بين البلدين ولما لا ومنطقة جنوب الجزيرة العربية تتوسط بين الهند وبين دول العالم القديم في الموقع الجغرافي و العلاقات التجارية.

كان العاج من المواد التي استوردتها ممالك اليمن القديم من الهند وقد دخل العاج في الكثير من القطع الفنية وقد عثر علي الكثير من القطع العاجية في مواقع يمنية مختلفة منها مايزيد على مائة قطعة عثر عليها بين مكتشفات القصر الملكي في شبوة عام (٩٦)

وقد عثر في خور روري(*) على تمثال برونزي لسيدة يعود للقرن الثاني قبل الميلاد وهو من التماثيل التي تحمل تأثيرات هندية، وقد فقد التمثال الرأس والذراع اليسرى والقدمين، وبقى علي كتفيها ما يعبر عن أطراف شعرها المرسل، وقد ظهرت السيدة وهي ترتدي ثوباً قصيراً، وقلادة من ثلاثة صفوف، و تظهر السيدة وهي تتمايل بجسدها في تثني الراقصة المحترفة.و ترتدي ثوباً

---

96 – بيال، جان كلود، الصندوق العاجي من قصر شبوة ، من كتاب، شبوة عاصمة حضرموت القديمة، نتائج أعمال البعثة الأثرية الفرنسية اليمنية ،إعداد: عزة على عقيل ، وجان فرانيسوا بريتون، المركز الفرنسى للدراسات اليمنية ، صنعاء ١٩٩٦م ص٨٨،٩٧

* – وهناك أيضاً الأطراف الشرقية كالمهرة وظُفار حيث أسس العزيلط على بعد ٨٠٠ كم شرق شبوة مدينة سمهرم (خور رورى) وذلك فى نهاية القرن الأول قبل الميلاد، وأخيراً جزيرة سقطرة والتي امتد التوسع البحري الحضرموتي إليها ، وقد ساعد الموقع الطبيعي لحضرموت على التوسع نحو الشرق جان بريتون شبوة والحواضر اليمنية القديمة– من القرن الأول الى القرن الرابع للميلاد – من كتاب شبوة عاصمة حضرموت القديمة، نتائج أعمال البعثة الأثرية الفرنسية اليمنية إعداد عزة على عقيل، و جان فرانسوا بريتون، المركز الفرنسى للدراسات اليمنية ، صنعاء١٩٩٦م ، ص ١٧١-١٧٢

طويلا فوقه عباءة مزركشة، وتقف في وضع طقسي تميل فيه بجسدها وتبسط زراعها اليمنى برفق علي امتدادها، ممسكة بين الإبهام والبنصر بغطاء ما، وترسل زراعها اليسرى بجانب جسدها، مزركشاً و هو من الآثار التى تحمل تأثيرات هندية واضحة(٩٧)

لوحة من حجر الألبستر من مقبرة تمنع(٩٨)واللوحة مستدقة من أعلى الى أسفل (١٣,٥ سم من أعلى ١١ سم من أسفل) كسر ركنيها العلويين وركنها الأيسر السفلى وبه جزء من جسم السيدة التى مثلت عليها بنحت شديد البروز ومثل الفنان الرأس والجزء السفلى من الجسد بمنظور جانبى بينما الكتفان والذراعان بمنظور أمامى(٩٩) ويلاحظ أن هذه اللوحة تحمل تأثيرات هندية، تظهر فى حركة السيدة التى تبدو راقصة ولم يسجل على اللوحة اسم صاحبتها.(صورة ٤)

ومن الآثار التي ارتبطت بالتجارة مع الهند العملة النقدية الذهبية وكثير من هذه القطع مثقوب، شأن الكثير من العملات الذهبية الرومانية المكتشفة في الهند(١٠٠).

97 – عبد العزيز صالح، المرأة في النصوص والآثار العربية القديمة، مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية، جامعة الكويت الإصدارات الخاصة (١٤)،١٩٨٥، ص١٠٤،١٢٤،صورة ٣٨

98 – SEGAL, BERTA, Problems of Copy and Adaptation in the Second Quarter of the First Millennium B.C, Americn Journal of Archaeology,Vol.60.No.2,P170,Pl65,fig13

99 – Cleveland. L., Ray., South Arabian Necropolis, Baltimore.1965 P 23 Plate43 .

100 - مونرو، ستيوارت، العملة النقدية في الامبراطورية الحميرية، من كتاب،اليمن، معهد العالم العربي١٩٩٩م،ص١٩٧

نتائج البحث

اندمجت الهند في علاقات كبيرة مع معظم دول الشرق الأدنى القديم منذ أقدم العصور، فتعاملت مع بلاد النهرين، وحضارة دلمون ،والحضارة العُمانية، وحضارات اليمن القديم، ومصر، وانتفعت من جراء هذه العلاقات حضارات الممالك المنتشرة على أرض الشرق الأدنى القديم ، كحضارة تدمر ، والأنباط، ومملكة ميسان، والجرهاء، وغيرها من مدن عملت كمحطات تجارية لخدمة الرحلات التجارية التي يقوم بها أهل الحضارات التي تعاملت تعامل مباشر مع الهند. وقد لعبت السلع الهندية إلى جانب السلع المحلية دوراً كبيراً في إرساء تنظيم محكم للتبادل التجاري بين دول الشرق الأدني القديم وكانت هذه التجارة أحد أسباب التوسع في الاتصال بين الدول بل كانت سبباً في إنشاء الكثير من الطرق التجارية التي ربطت الموانى البحرية ببعضها البعض كاتصال مواني جنوب شبه الجزيرة بموانى الخليج العربي، والمواني المصرية، واتصال هذه وتلك بالمواني الهندية.

كذلك ازدهرت الطرق الداخلية وتعددت لتربط بين كافة أرجاء الشرق الأدنى في الداخل وزادت من حركة تجارة القوافل البينية في منطقة الشرق الأدنى القديم، ووفرت الكثير من مجالات العمل التجاري ، وأنعشت الكثير من القرى الصغيرة التي استقرت ونمت وأسست اقتصادياتها لما كبرت واتسعت على النشاط التجاري.

بل اتسع المدى لتتعامل دول من الشرق الأدنى مع دول أخرى سلمياً أحياناً وعسكريا أحياناً أخرى بسبب طمع اليونان والرومان في السيطرة على مصادر انتاج تلك السلع التي تنتج في دول الشرق الأدنى أو تُجلب عن طريقها من الهند ، وقد قامت اقتصاديات دول كبرى_ كدول جنوب شبه الجزيرة، و ماجان، و دلمون على هذه التجارة وانتعشت ممالك ومدن عديدة أيضاً بسببها كالأنباط

وتدمر وميسان. بل انتعشت مناطق دون الأخرى أحياناً وتتلوها أحياناً أخرى داخل الدولة الواحدة كجنوب اليمن وشرقها، واتصلت دول مع الأخرى اتصالاً مباشراً أحياناً فى فترات وعن طريق وسيط في فترات أخرى مثلما اتصلت عُمان ببلاد النهرين مباشرة أحياناً و عن طريق دلمون أحيانا أخرى .

وكان من نتائج العلاقة بين دول الشرق الأدنى وبين الهند فوائد كثيرة على الصعيد الاقتصادي كان منها تشريع القوانين التي تنظم الحياة الاقتصادية، و شؤونها، وخلق نظم لتمويل الرحلات التجارية من الجانب الرسمي أو الخاص كما حدث في بلاد النهرين ثم إجراء الترتيبات اللازمة للإستيراد من الهند ثم إعادة التصدير لبعض السلع.أضف إلى ذلك ما تحقق من توجه الكثيرين نحو ممارسة النشاط التجاري والصناعات المترتبة عليه.

وعلى الصعيد الثقافي استفادت الفنون في كل من الهند ودول الشرق الأدنى القديم من هذه العلاقة فرأينا التأثرات المتبادلة بينهما ولا يستبعد ثقافياً أيضاً معرفة بعض الأفراد من هنا وهناك بلغات الأخر لما يتطلبه الاتصال بينهما من تفاهم، كما كانت لمناطق شهيرة في الهند ولمنتجاتها مكانة كبرى واحتراما حتى من المعابد والمعبودات فحظيت ملوخا بتقدير بعض المعبودات في بلاد النهرين، وذكرت مناطق إنتاج السلع الهامة التي وردت إلى مصر-وبعضها من الهند بأنها من أرض الإله. وربما قامت حروب بين بعض دول الشرق الأدنى وبين الطامعين في تجارتهم وسلعهم والسلع الهندية التي احتكروا تجارتها لردح طويل من الزمن إلا أن العلاقة بين الهند والشرق الأدنى ظلت في معظمها سليمة منذ بدايتها وحتى النهاية.

المراجع العربية

أبى محمد الحسن بن أحمد بن يعقوب الهمدانى، الإكليل الجزء الثامن حققه وعلق عليه محمد بن على الأكوع بن الحسين الحوالى ، منشورات المدينة ،بيروت ١٩٨٦م١٤٠٧هـ

-إحسان عباس تاريخ دولة الأنباط،دار الشرق للنشر والتوزيع الأردن ١٩٨٧م

-أحمد فخرى، دراسات فى تاريخ الشرق الأدنى، مكتبة الأنجلو، القاهرة ١٩٦٣م

- أسمهان الجرو، سعيد الجرو، التاريخ الحضارى لليمن القديم، دار الكتاب الحديث ، ١٩٩٦م

- دى لاسى أوليرى، جزيرة العرب قبل البعثة، ترجمة موسى على الغول، منشورات وزارة الثقافة الأردنية، عمان ١٩٩٠م

- أرنست بابلون، الآثار الشرقية، ترجمة مارون عيسى الخورى، دار جروس برس طرابلس لبنان، ١٩٨٧.

-جان بريتون شبوة والحواضر اليمنية القديمة -من القرن الأول الى القرن الرابع للميلاد – من كتاب شبوة

-جان كلود بيال، الصندوق العاجي من قصر شبوة، من كتاب، شبوة عاصمة حضرموت القديمة، نتائج أعمال البعثة الأثرية الفرنسية اليمنية،إعداد: عزة على عقيل ، وجان فرانيسوا بريتون، المركز الفرنسى للدراسات اليمنية ، صنعاء ١٩٩٦م

جعفر ظفاري، دراسات في المجتمع اليمني القديم، مجلة الثقافة الجديدة العدد الرابع صنعاء١٩٧٥م

- خالد سالم باوزير، موانى ساحل حضرموت، مكتبة دار المعرفة ،١٩٩٦م

-تاريخ هيرودوت، ترجمة عبد الإله الملاح، مراجعة أحمد السقاف، وحمد بن صرارى.أبو ظبى، المجمع الثقافى ،٢٠٠٠م.

-عبد الله الحلو، صراع الممالك فى التاريخ السورى القديم، بيسان للنشر والتوزيع، بيروت ١٩٩٩

-حمد محمد بن صراى، منطقة الخليج العربى من القرن الثالث ق م الى القرن الأول والثانى الميلاديين، المجمع الثقافى الإماراتى ٢٠٠٠ م

-حمد محمد بن صرارى، موقع ميناء عمانا ودوره الحضارى والاقتصادى فى منطقة الخليج العربى،أدوماتو، العدد الثانى، ربيع الثانى ١٤٢١هـ - يوليو ٢٠٠٠ م

- زارينس، يورس، أرض اللبان، دراسة ميدانية أثرية فى محافظة ظفار بسلطنة عمان، منشورات جامعة السلطان قابوس،٢٠٠٠ م

-ستيوارت مونرو، العملة النقدية في الامبراطورية الحميرية، من كتاب،اليمن، معهد العالم العربي١٩٩٩م

- عبد العزيز صالح، شبه الجزيرة العربية في المصادر المصرية القديمة، مجلة عالم الفكر ، المجلد الخامس عشر ، العدد الأول،

- محمد السيد عبد الغنى، شبه الجزيرة العربية ومصر والتجارة الشرقية القديمة ، المكتب الجامعى الحديث ، القاهرة ١٩٩٩م

-عزة على عقيل، وجان فرانسوا بريتون، عاصمة حضرموت القديمة، نتائج أعمال البعثة الأثرية الفرنسية اليمنية ، المركز الفرنسى للدراسات اليمنية ، صنعاء ١٩٩٦م

فيصل السامر، الأصول التاريخية للحضارة العربية الإسلامية فى الشرق الأقصى ، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ١٩٨٦م

-كريستيان جوليان روبان، حضارة الكتابة، من كتاب،اليمن، معهد العالم العربي١٩٩٩م

- بيتر كورونوول، دلمون ، تاريخ البحرين فى العصور القديمة ، ترجمة محمد على الخزاعى مطبعة برنتك، البحرين ١٩٩٩

-محمد عبد القادر بافقيه، مختارات من النصوص اليمنية القديمة، المنظمة العربية للثقافة والعلوم، تونس ١٩٨٥م

-الهاشمي، رضا جواد، تجارة القوافل في التاريخ العربي القديم ، من كتاب تجارة القوافل ودورها الحضاري حتى نهاية القرن التاسع عشر ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، معهد البحوث والدراسات العربية ببغداد ١٩٨٤م

– هيا على جاسم آل ثانى، الخليج العربى فى عصور ما قبل التاريخ، مركز الكتاب للنشر ١٩٩٧م

– لطفى عبد الوهاب يحيى، العرب فى العصور القديمة، دار النهضة العربية،١٩٧٩م

المراجع الأجنبية

-Phillips , W .,Unknown Oman , London ,1966 .

-Vishwas. D. Gogte, Indo – Arabian maritime contacts during The Bronze Age Scientific Study of pottery from Ras al – Junayz (Oman) , Adumatu Issue no . 2 July 2000 .

-Berta,Segall, Som proplems of Copy and Adaptation,AJA,Vol.60,1956.

-Berta Segall , Some Problems of Copy and Adaptation, A J A Vol60 1956 .

-Boucharlat,Remy,Archaeology and Artifacts of the – Arabian Peninsula,Civilizations Of The Ancient Near East,Vol.II,Charles Scribner,s Sons USA,1995.

-Leemans, W.F, Foreign Trade in Old Babylonian Time , Leiden 1960. -Muncherjee Collection ,Aden,Dedalo,vii,p.741,left middle

Cleveland,Ray L,An Ancient south Arabian Necropolis,Baltimore1964.

Dedalo,vii,p741 left middle

-Mery,Sophie, AFunerary Assemblage From The Umm an-Nar Period; The ceramics from Tomb A at Hili North,UAE, Seminar for Arabian Studies, VOL.27,1997.

-Pritchard .J.B.,Ancient Near Eastern Texts , New Jersey ,University Press ,1969

-Pettianato, Giovani, EBLA, Anew Look at History. Translated by C. Faith Richardson,The Johns Hopkins University Press.1991,

-Roaf.Michael.Cultural Atlas of Mesopotamia and The Ancient Near East, Equinox Oxford,Ltd,1990

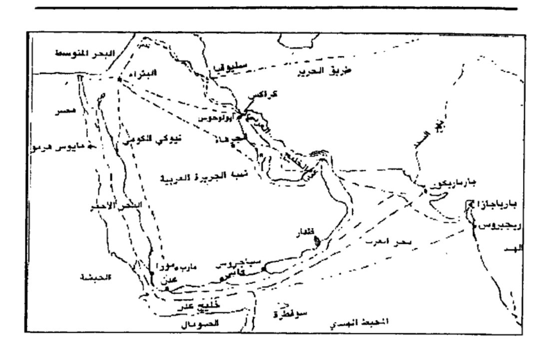
-Vishwas. D. Gogte, Indo – Arabian maritime contacts during The Bronze Age Scientific Study of pottery from Ras al – Junayz (Oman) , Adumatu Issue no . 2 July 2000 .

Pettianato, Giovani, EBLA, Anew Look at History. Translated by C. Faith Richardson,The Johns Hopkins University Press.1991

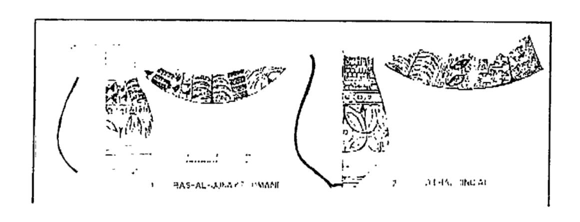
-Pritchard .J.B.,Ancient Near Eastern Texts , New Jersey ,University Press ,1969.

-Wissman.HermannV., Himyar Ancient History , LeMuseon 1964

قائمة الأشكال و الصور



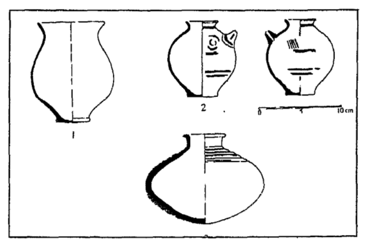
١- خريطة تبين اتصال مواني الشرق الأدنى بالهند



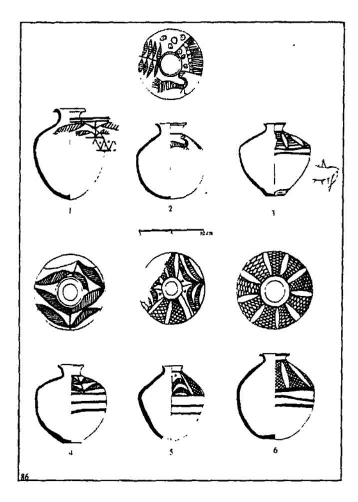
٢- أواني فخارية من عُمان بها تأثيرات هندية



٣- تمثال لسيدة يمنية به تأثيرات هندية



٤-أواني فخارية من هيلي بها تأثيرات هندية



٥-أواني فخارية من هيلي بها تأثيرات هندية

خصائص أسلوب الأداء الغنائي للابتهالات الدينية

الملحنة عند الشيخ سيد النقشبندي

د. ماجدة عبد السميع (*)

تقديم :

إن ولع الإنسان بفن الغناء أمر طبيعي ، فقد بدأت الموسيقي قديما بالغناء فكان الصوت هو الوسيلة الهامة للتعبير مثله مثل الأيدي والعين ، ثم أصبح عبر الزمان فناً حضارياً راقياً آلا وهو فن الغناء ، الذي يعكس لنا مدي الرقي الفني والحضاري للشعوب ، هذا وقد أثبتت الدراسات السابقة مدي ارتباط هذا الفن بالعقيدة الدينية في أعماق الأرض بصفة عامة .

ففي أرض مصر علي سبيل المثال كان المصري القديم في مصر الفرعونية يناجي ربه عن طريق أداء التراتيل في المعابد[٢-١٤:١٥]، وعند دخول الدين المسيحي تحولت التراتيل إلي ترانيم قبطية ، وحينما دخل عمرو بن العاص مصر سنة ٢٠٠هـ / ٦٤١م أصبح ترتيل القرآن ذات سمات مميزة في مصر عن باقي البلاد العربية ، حيث يتلى بأسلوب يجمع بين القراءة المادية والتنغيم البسيط الذي يطلق عليه " القرآن المرتل " مما ساعد فيما بعد علي ظهور الأغنية الدينية (المدائح النبوية – الأذكار الصوفية – التواشيح – الابتهالات) خاصة في العصر الفاطمي في مصر (٣٦٢هـ / ٩٧٣م ، ٥٦٧هـ / ١١٧١م) حيث عرف عن الفاطميين كثرة احتفالاتهم ، ثم انتشرت الأغنية الدينية بشكل واضح في العصر المملوكي (٦٤٨هـ / ١٢٥٠م ، ٧٨٤هـــ / ١٣٨٢م) ثـم زاد انتشارها فـي العصـر العثمـاني (٩٢٣هـ / ١٥١٧م ، ١٢٢٠/١٨٠٥) بسبب الاضمحلال الفكري

---

* أستاذ مساعد بقسم الغناء العربي بالمعهد العالي للموسيقي العربية – أكاديمية الفنون

والحضاري ، (٤-٨٠:٨٦) وأيضا بسبب وجود المغني المميز في قصور الأمراء والأغنياء فقط مما جعل من فن الإنشاد متنفساً لعامة الشعب ومعينا لهم علي مكاره الحياة ، ففاضت نفحاته الربانية عليهم وذلك بتواجدهم في محافل الإنشاد والذكر ، حيث المداحون وشعراء الربابة الذي أصبحوا فيما بعد فرقا دينية ، ومن خلال حلقات الذكر ازدهر فن الابتهالات الذي يعد من أقرب ألوان الغناء الديني إلي الإنسان حيث أنه يخاطب المشاعر الخفية أكثر من مخاطبته للمشاعر الواعية ومن هنا جاءت أهميته والتي جاءت منها أيضا أهمية المؤدي لهذا الفن (المبتهل) ، حيث يلعب المبتهل بإمكانياته الصوتية دوراً أساسيا في توصيل ما يجول في النفس البشرية من شكاوى المعذبين في الأرض ، وكل طالبي الغياث والمدد علي بوابات السماء العليا ، كما أثبتت الأبحاث السابقة أيضا أن فن الإنشاد كان وراء نجاح رواد الغناء العربي في مصر ، حيث تخرجوا جميعا من مدرسة المشايخ التي يعد فن الابتهالات ركناً هاماً من أركانها ، بما يحويه من سمات خاصة وجماليات في الأداء من تعبير وزخارف وانتقالات مقامية وإجادة تامة لمنطوق الكلمة المغناه سواء باللغة العربية الفصحى أم العامية ، هذا بجانب الموهبة الصوتية من جمال الصوت ومساحته الواسعة (٦-١٦٣) ، وعلي الرغم من أهمية الابتهالات إلا أنها بدأت في الاندثار وترجع الباحثة ذلك إلي افتقادنا إلي المناخ الديني الذي كان سائداً من قبل ، فأصبح أداء الابتهالات الدينية قاصرا علي المبتهلين من الشيوخ ، بينما ابتعد عنها المغني اليوم ، ولذا يهدف البحث إلي محاولة الوصول إلي خصائص ومميزات أسلوب الأداء الغنائي لفن الابتهالات ، وذلك من خلال تحليل أسلوب الأداء الغنائي لأحد رواد هذا الفن وهو الشيخ سيد النقشبندي الذي

يعد صوته وأداؤه ظاهرة تستحق الدراسة ، وعلي الرغم من ذلك لم تقم دراسة علمية متخصصة تتناول أسلوب أدائه الغنائي حتي الآن ، لذا سوف تحاول الباحثة الوصول لهدفها وذلك بتحليل أسلوب الأداء الغنائي لعينة منتقاة من الابتهالات الدينية الملحنة بصوت الشيخ سيد النقشبندي، وذلك كمحاولة لتذليل الصعوبات التقنية التي تواجه دارسي الغناء العربي عند أدائهم بالابتهالات الدينية ، ولذلك وضع البحث السؤال التالي :

ماهي خصائص ومميزات أسلوب الأداء الغنائي للابتهالات الدينية عند الشيخ سيد النقشبندي ؟

وينقسم البحث إلي ثلاثة أجزاء :-

الإطار النظري – الدراسات التحليلية – نتائج البحث

أولاً الإطار النظري :-

مقدمه :

شهدت مصر نهضة كبيرة منذ نهاية القرن التاسع عشر وخلال القرن العشرين في فنون الإنشاد الديني وخاصة فن الابتهالات الدينية فقد لعب دوراً هاماً في الحفاظ علي روح وطابع الغناء العربي ، حيث ساعد علي تنقية الغناء من التداخلات الفارسية والتركية ، ويرجع ذلك إلي أن الابتهالات فن يتضمن جميع أصول الغناء العربي . والابتهالات عبارة عن كلمات منظومة أو مسجوعة تصاغ في ألحان تفيض بالخشوع والجلال (٥- ٦٧) وهي أما تؤدي باللغة العربية الفصحى أو بلغة عامية تشبه الموال مثل تسابيح الفجر التي تسبق الآذان ، ومن أنواع الابتهالات أيضا تكبيرات العيد والمدائح النبوية وهي إما تؤدي فردية أو جماعية أو بالتناوب بين المنشد والمجموعة ، ومن هنا كان أداؤها بطريقة أقرب إلي الارتجال

تبعا لبراعة المنشد ومقدرته ، وبدون مصاحبة آلية ، ثم أصبحت تؤدي بمصاحبة آلات ، كما لوحظ انتشار الابتهالات الملحنة التي تجمع بين التلحين والارتجال خاصة في النصف الثاني من القرن العشرين ، ويعد الشيخ سيد النقشبندي من جيل الرواد في الإنشاد الديني وخاصة في الابتهالات الدينية حيث تميز عن أقرانه في أدائها صوتا وأداء حتي أن أعماله مازالت ملء الأسماع والوجدان حتي بعد رحيله ، ولذا سوف تحاول الباحثة أن تعرض بعضاً من جوانب نشأته وأيضا تحليل نماذج من بعض ابتهالاته الدينية الملحنة علي سبيل المثال وليس الحصر ، وذلك للوصول إلي أهم خصائص أسلوب أدائه الغنائي .

نشأة الشيخ سيد النقشبندي : ٧

- ولد الشيخ السيد محمد السيد النقشبندي عام ١٩٢١ ببلدة " دميرة " بمحافظة الدقهلية ، وقد كانت نشأته دينية حيث كان والده شيخ الطريقة النقشبندية (مؤسسها بهاء الدين محمد شاه نقشبند – المتوفي سنة ٧٩١هـ وجاءت لمصر مع الصحابي سليمان الفارسي) وهي طريقة صوفية معروفة وسميت بالطريقة النقشبندية نسبة إلي معناها بالفارسية (النقشبند) أي النقش علي القلوب فأصبحت صفة تطلق علي أبناء هذه الطريقة (٤- ٢١١)
- كان والده دائم الترحال والتنقل بين بلدان الوجه القبلي والبحري في مصر للعمل علي انتشار الطريقة النقشبندية وإثرائها .
- التحق سيد النقشبندي بكتاب القرية وحفظ القرآن
- **مرحلة التعلم :-**
- انتقل والد الشيخ سيد النقشبندي إلي مدينة طهطا وهي في صعيد مصر .

- كان يقضي أيامه مع أبيه في إحياء المناسبات الدينية المختلفة مما جعله يعيش في مناخ ديني يتوافر فيه كل المقومات التي يحتاجها قارئ القرآن والمبتهل .

- ومن الطبيعي أيضا أن يتأثر برواد فن الإنشاد مثل الشيخ علي محمود والشيخ طه الفشني .

- الممارسة العملية للشيخ سيد النقشبندي (٧) :-

بدأت ممارسته العملية متمثلة في احياء الليالي الدينية بما فيها موالد أولياء الله الصالحين سواء قارئاً للقرآن أو مبتهلاً ، وذلك في شتي بقاع محافظات مصر وقد استقر بعض الوقت في مدينة " قلين " (بمحافظة كفر الشيخ) ثم استقر به المقام في مدينة " طنطا " (محافظة الغربية) ، وقد كان له شقيق يدعي إبراهيم يعمل كمنشد في بطانته وقد رافقه طوال رحلته الفنية .

لم تقتصر ممارسته للغناء علي الغناء الديني بل كان يؤدي بعض الأعمال الغنائية لرواد الغناء العربي في جلساته الفنية مع محبي صوته ومن هؤلاء الرواد الشيخ سيد درويش ، الشيخ أبو العلا محمد ، الشيخ كامل الخلعي ، يوسف المنيلاوي وقصائد أم كلثوم (نهج البرده ، ولد الهدي)

زيارته إلي القاهرة وبداية الشهرة :-

كان للشيخ سيد النقشبندي زيارات إلي القاهرة حيث دعاه صديق له يدعي الحاج" سعيد محمد محمد " إلي القاهرة وذلك لاحياء الليلة الختامية لمولد الإمام الحسين (رضي الله عنه) وقد لبي الشيخ الدعوة وأقام حفلاً ترنم فيه بصوته وشدا في مديح الرسول (ص) بابتهالات دينية في ساحة مسجد سيدنا الحسين فأدهش مستمعيه ، وقد ذاع صيته وتناقلته الإذاعات علي

موجاتها حيث كانت الإذاعة تحرص علي نقل إحياء الليلة الختامية لمولد سيدنا الحسين . (١-٣٨)

- كان يقوم بإحياء مولد السيدة زينب (رضي الله عنها) كما كان يقوم بأداء قرآن الفجر بجامع الشيخ رفعت بحي الحلمية الجديدة .

- في عام ١٩٦٧ بدأت شهرته حين قدمه الداعية الإسلامي " أحمد فراج " في برنامجه التليفزيوني " نور علي نور " وفي نفس العام أيضاً سعت إليه الشهرة وخاصة عندما بدأت الإذاعة في عمل برامج دينية منها برنامج الباحث عن الحقيقة " سليمان الفارسي " ، في بداية السبعينات من القرن العشرين وفي خلال إحدي الأمسيات الدينية استمع إليه الرئيس الراحل محمد أنور السادات ، الذي أوصي المسئولين بوزارة الإعلام بضرورة مساندته وذلك بإسناد بعض الأعمال الغنائية الدينية له بالإذاعة والتليفزيون

- التقي بالإذاعي " محمد محمود شعبان " والمخرج " يوسف الحطاب " والمخرج " مصطفي صادق " والمخرج " زكريا شمس الدين " ، وقد طلبوا منه تحضير أعمال دينية لتقديمها بالإذاعة والتلفزيون .

- تم إعداد برنامج " سبحانك ربي " حيث كان يذاع عقب آذان المغرب في شهر رمضان وكانت الابتهالات الدينية للبرنامج بصوت النقشبندي ومن ألحان " عبد السلام أمين ، وحلمي أمين "[٨] ويعتبر صوت النقشبندي مظهرا من المظاهر الدينية خلال شهر رمضان الذي ارتبط بأذهاننا بصوتين بالغي الأداء الشيخ " محمد رفعت " (قيثارة السماء) لقراءة القرآن والشيخ " سيد النقشبندي " في ابتهالاته عند الإفطار وتسابيح الفجر .

- زادت شهرته سواء في مصر أو في بعض عواصم الدول الإسلامية والعربية وقد حصل علي أوسمة ونياشين من حكام تلك الدول

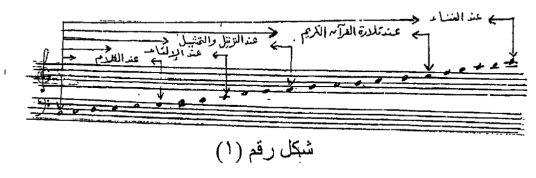
بعض ابتهالاته الدينية التي مازالت تذاع حتي الآن ، وقد ترك تراثاً إسلاميا ضخما أحتوي علي كل فنون الإنشاد من تواشيح وابتهالات ومدائح نبوية .

ثانياً : الدراسات التحليلية :-

مقدمه :

من خلال تتبع نشأة الشيخ المبتهل سيد النقشبندي ومراحل حياته الفنية ، تري الباحثة أنه كان يتمتع بموهبة صوتية ، أما وعيه الموسيقي فكان فطرياً ، فقد تكونت شخصيته الإنشادية نتيجة اتباعه للطريقة النقشبندية في التصوف التي تقوم أساسا علي الأذكار والابتهالات ، ومنها أستطاع أن يستخلص لنفسه أسلوبا مميزاً في أداء الابتهالات الدينية يتوافق مع مساحة ولون صوته وإمكاناته التقنية العالية ، مما جعل من أعماله نبراساً منيراً في عالم الغناء الديني وخاصة الابتهالات الدينية التي مازالت تعيش بيننا إلي الآن حتى بعد رحيله ، ولذا سوف تقوم الباحثة بتحليل أسلوب الأداء الغنائي لابتهالاته الدينية من خلال بعض النماذج الغنائية الملحنة وذلك للوصول إلي خصائص أسلوب أدائه الغنائي للابتهالات، وكمحاولة لتذليل بعض الصعوبات التقنية التي تواجه دارسي الغناء العربي عند أدائهم للابتهالات .

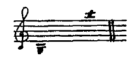
- ويمكن اعتبار صوت النقشبندي من الناحية التصنيفية (تينور خفيف)



شكل رقم (١)

محيط طبقة التينور مع بيان الحدود الخاصة بكل حالة (٣-٩٨٦)

- ويلاحظ أن تحديد المنطقة الصوتية لأي نوع من الأصوات يعتبر تحديدا طبيعيا للصوت بصفة عامة ، يمكن أن تعلو أو تنخفض بنغمات أغلظ أو أحد ، ومساحة صوت النقشبندي هي في الغالب إثنين أوكتاف وبعد رابعة



شكل رقم (٢)

مساحة صوت النقشبندي

- شرح وتحليل لأسلوب الأداء الغنائي للشيخ المبتهل سيد النقشبندي من خلال نماذج من بعض الجمل الغنائية لدعاء " يارب كرمك علينا "
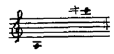
- عناصر التحليل :-

إسم العمل : ابتهال" يارب كرمك علينا "

تأليف و تلحين / أحمد فؤاد حسن ميزان / $\frac{2}{4}$ - $\frac{3}{4}$

المقام : بدأ الغناء بمقام كرد الدوكاه ثم تحول بصوته في مقامات مختلفة وانتهي بمقام قارجغار بدون لا b

المساحة الصوتية من درجة قرار الحسيني (لا) : جواب نم ماهور (دو#)
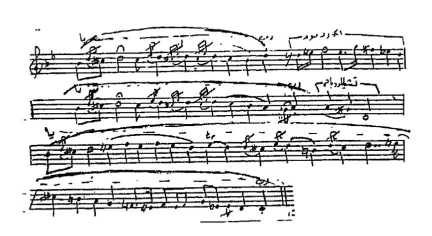


شكل رقم (٣)

مساحة صوت النقشبندي في ابتهال " يارب كرمك "

النموذج الأول :-

بداية الغناء بكلمة يارب غناء حر (ADLIB) في مقام كرد الدوكاه



شكل رقم (٤)

الزغردة اللحنية – الأداء المتصل – الأبوجاتورا

- يلاحظ وجود الأتشيكاتورا المنفردة والمزدوجة والزغردة أيضا (TRILL) كنوع من الزخرفة اللحنية للنغمات المتكررة .
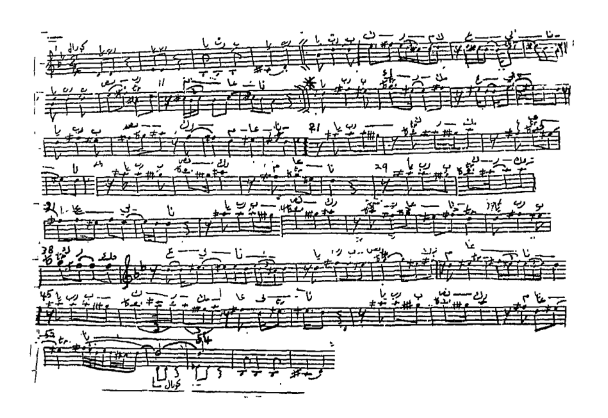
- أداء الحليات بسرعة وخفة وقد راعي عمل ضغط (ACCENT) علي الحلية ولم يفصلها عن النغمة التي تليها .

- يلاحظ مرونته في التنقل بين أماكن الرنين المختلفة في ارتجالاته علي نداء " يارب " كما يلاحظ الأداء المتصل للجملة الطويلة واستخدامه الطويل للنفس حيث استغرق أداء الجملة الأخيرة " يارب " ١٤ث .

- أدي السلم الهابط بنعومة بأسلوب " Portameento " كتراخي في الأداء لنهاية الجملة اللحنية " يا "، كما راعي عدم المبالغة في المد الزمني لعلامات الإطالة ليحافظ علي انسيابية الأداء .

النموذج الثاني :-

من م ٥ : م ٥٤ - النص : يارب كرمك علينا يارب نصرك معانا



الشكل رقم (٥)

الزخرفة اللحنية – مقامات غير متداولة – تأخير النبر – المساحة الصوتية - يلاحظ تقيده بلحن موقع ذات تعدد مقامي ، حيث بدأ بجملة لحنية من م ٥ علي درجة العجم (سي♭) بنداء " يارب " وانتهي في م ١٢ ثم قام بأداء ثلاث تنويعات علي هذه الجملة وذلك بالصعود ثالثة كبيرة من درجة المحير (ري) من م١٣ : م ٢٠ مستخدما نداء " يارب " بنفس الميزان مع تغير الأشكال الإيقاعية والغناء كان في جنس هزام علي المحير وهذا غير متداول وصعب في الأداء – ثم قام بتنويع ثاني علي بعد خامسة تامة من الجملة الأصلية من درجة جواب نم حسيني (لا♯) من م ٢١ : م ٢٨ بنفس

الركوز علي درجة المحير (ري) ، ثم قام بعمل تنويعات علي نداء " يارب " من م٣٧ : ٥٤ مستخدما التقسيمات الداخلية والرباط الزمني ، وقد راعي الدقة وعدم التطريب في أدائها

- النموذج به حليات مثل حلية (Acciacatura) المنفردة في م ٢٠ والرباعية Gruptto في م ٥٢ ، والثلاثية في م ٤٠ ، أما الزغردة فهي كثيرة مثلا في م ١٤، ٢٢، ٢٣، ٢٧، ٥٢، ١٠، وهي منتشرة في موسيقانا العربية ، وقد راعي الضغط القوي عليها وعدم فصلها عن النوتة الأصلية في الأداء كما أداها بسرعة وخفة لمراعاة الدقة في زمن النوتة الأصلية.

- لون وقوة الصوت لم تتغير بالرغم من وجود سكتات بين كل عبارة وأخري ، والأداء متصل (Legato)

- أستخدم ضغط (Accent) علي كل كروش بعد السكته ولكن بقوة غير مفتعلة للمحافظة علي استمرارية الخط الغنائي .

- مراعاة ضبط النغمات المتكررة في الأداء ، كما كان أداوه في الرباط الزمني لخدمة المعني ولإشباع أحرف المد الطبيعية .

- تأخير النبر في أداء م ٣٥، ٣٦ في كلمة "معانا" لكسر الملل لدي السامع .

- أدي القفزات الصعبة والهابطة بنعومة فحافظ علي الخط الغنائي العربي .

- لحن النموذج في منطقة النغمات الحادة وتلك المنطقة من الصعب أن يخوض فيها المغني العربي ، خوفاً من فقد سمة من سمات طابع الغناء العربي ولكن النقشبندي استطاع بموهبته وإمكاناته الصوتية أن يحطم تلك القاعدة بمراعاة منطوق الكلمة المغناه ، فهو قارئ للقرآن ومبتهل فمن الطبيعي أن يعطي لكل حرف حقه من مد وقصر وسكون وقلقلة وغنة الخ وتري الباحثة أن من أهم العوامل التي شجعته علي ذلك أن النغمات الحادة
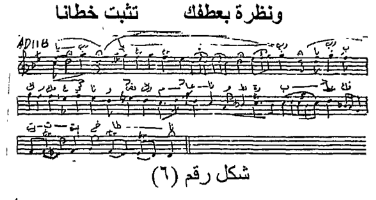
هـي منطقـة الجمـال والقـوة واللمعـان لصـوته ، كمـا أنـه بحكـم نشـأته كـان متمرساً علي الغناء في تلك المنطقة الصوتية .

- تجلي أثر نشأته الدينية كقارئ ومبتهل بأدائه الصوفي في القفلات .

النموذج الثالث :

أداء حر - النص : يارب كرمك علينا   ونصرك معانا

ونظرة بعطفك   تثبت خطانا



شكل رقم (٦)

الأبوجاتورا – علامات الإطالة

- بدأ الغناء بأداء الأبوجاتورا " بشئ من التشديد باعتبارها نوته الارتكاز أكثر من النوته الأصلية في كلمة يا " ثم أدي " يا " مرة أخري بالحلية المنفردة (Acciacatura) ثم أستخدم إيقاع كنوع من التغيير الإيقاعي علي النغمة الأصلية فجاءت مناجاته لخدمة المعني وهو الخشوع

- أدي نداء يارب للمرة الثالثة في جملة لحنية طويلة بأداء متصل ، مستخدماً حليات وتقسيمات داخلية لإثراء النسيج اللحني في الارتجال ، ويلاحظ أجادته في الانتقال بين أماكن الرنين المختلفة .

- أداء النغمات الطويلة بدون ارتعاش (Vibration) .

- يلاحظ في النموذج مراعاته أداء الضغط القوي (Accent) لإعطاء الحيوية في الأداء وكان هذا التصرف من منظوره وإحساسه .

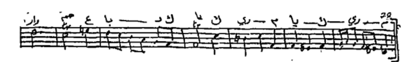
- مراعاة النعومة والخفة في أداء القفزات اللحنية الصاعدة والهابطة .

- أستخدام التعبير الديناميكي في أداء الأدليب من أداء قوي (F) وخافت (P) والتدرج بينهما

- عدم المبالغة في علامات الإطالة للنغمات أو للسكتات لكي يحافظ علي التواصل في المعني .

النموذج الرابع :-

أداء موقع من م ٧٢ : م ٧٨ – النص : وارحم عبادك يا كريم



شكل رقم (٧)

الهبوط السلمي – أسلوب الانزلاق – التراخي

- المحافظة علي وضع الصوت في الهبوط السلمي من نهاية م ٧٣ : م٧٤ ، أدي بعده قفزة خامسة تامة صاعدة م ٧٥ ثم قفزة خامسة تامة هابطة م ٧٦ مستخدماً أسلوب الانزلاق Glissando .

- أدي القفلة بحرفية المبتهل وهي في مقام قارجغار بدون لاط وهي جملة غير مستهلكة في التلحين

- أداؤه للمد بالياء في كلمة " كريم " غير ثقيل فلم ينزل لمنطقة الزور فحافظ علي الخط اللحني وبالتالي جاءت القفلة قوية واضحة وأداها بشيء من التراخي Portamento . ١

ثانياً : شرح وتحليل لأسلوب الأداء الغنائي للشيخ " سيد النقشبندي " من خلال نماذج من بعض الجمل الغنائية لابتهال " مشرق النور " .
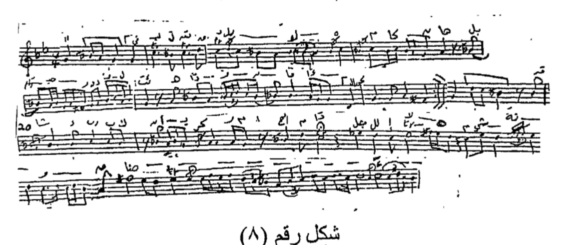
عناصر التحليل : - الابتهال باللغة العربية الفصحى

أسم العمل : مشرق النور – المقام: مقامات متعددة(حجاز - بياتي – يكاه)

تأليف : محمد الشهاوي – تلحين : أحمد عبد القادر – الميزان: $\frac{4}{4}$ - $\frac{3}{4}$ - $\frac{2}{4}$

النص: في ليلة قدر الإله مكانها بالخير قد ملئت هدي ونقاء

قد شاء ربك أن يكرم أحمداً جل الإله مشيئة وقضاء



شكل رقم (٨)

تأجيل الضغط – الميلزما – الزخرفة اللحنية

بدأ الغناء في مقام حجاز علي الأوج ثم جاء الأدليب في مقام راحة الأرواح

- أجاد استخدام صوته في أداء التغييرات الإيقاعية والزخرفة اللحنية والتقسيمات الداخلية علي النغمات الأصلية سواء في اللحن الموقع أو الحر.

- أداؤه لتأجيل الضغط (Syncope) كان إضافة جميلة للحن

- أداء الميلزما (Melisma) بحرفية في المقطع الواحد ذات المد حيث أظهر مهارته مثل كل من كلمة " نقاء – مشيئة – قضاء "

- أدي قفزة الرابعة التامة الصاعدة في نهاية م ١١ بخفة ونعومة وبدون ضغط علي النغمة العليا فساعد علي تنمية الخط الغنائي ، وأيضا أداؤه لقفزة الثالثة الصاعدة في بداية الأدليب (أحمداً) ،أدي النغمة الحادة في بداية الجملة (جل الإله) بحرص شديد وبدون قوة مفتعلة فاستمر الخط الغنائي

ولم ينكسر بالرغم من طول الجملة الغنائية ، وأيضاً لم يتغير لون الصوت برغم اختلاف النسيج اللحني .
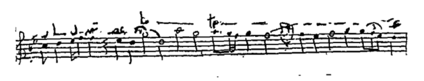
- تميز النقشبندي بالدقة والاحساس الذهني والتخيل للدرجة الصوتية قبل أدائها (Innerhearing) .

- أنتقل من الأداء الموقع إلي الأداء الحر كما انتقل من رنين الصدر إلي رنين الرأس بسهولة .

- لوحظ بشكل عام مدي مراعاته في تطبيق قواعد النطق مثل المد غير الثقيل في المد بالياء لكلمة " مشيئة " ومراعاة مراتب التفخيم وأيضا إحكام القلقلة في كل من " قدر – قد – قضاء – نقاء "

- جاءت القفلة هزام علي الأوج (راحة الأرواح) وكان الأداء صوفياً .

النموذج الثاني :-أداء غنائي حر – النص : **" رسالة عصماء "**



شكل رقم (٩)

التسلسل السلمي الصاعد والهابط – أسلوب الأنزلاق

- أدي التسلسل السلمي الصاعد في بداية الغناء (رسالة) بدون تقسيم في النغمات الصوتية،ولم يقم بدفع الصوت حتي وصل إلي نغمة ماهوران (فا ۱)

- وقوفه في سكتة النوار بين كل من كلمتي " رسالة عصماء " كان محسوبا فحافظ علي قوة ولون الصوت في غناء الجملة حتي نهايتها .

- لم يبالغ في زيادة المد الزمني (علامة الإطالة) في كلمة "عصماء" فحافظ علي التواصل بين المعني واللحن ، أدي كلمة " عصماء " بأسلوب الميلزما مستخدما أسلوب الإنزلاق (Glissando) في قفزة الرابعة الهابطة

في مقطع (ما) ثم أسلوب التراخي (portamnto) في قفزة الثانية الهابطة في نفس الكلمة وأيضا في تمهيد للقفلة ، فجاء أداؤه ناعماً وحافظ علي الأداء المتصل للجملة اللحنية

- أدي النموذج وهو في منطقة النغمات الحادة بدون قوة مفتعلة مستخدما رنين الرأس فجاء أداؤه مثل السهل الممتنع فكأن صوته يصعد بالمستمع إلي عنان السماء في عالم مليء بالروحانيات فكان صوته مغلفا بالرهبة والخشوع

- أضاف بأدائه ثراءً للجملة اللحنية باستخدامه الزخرفة اللحنية والزغردة .
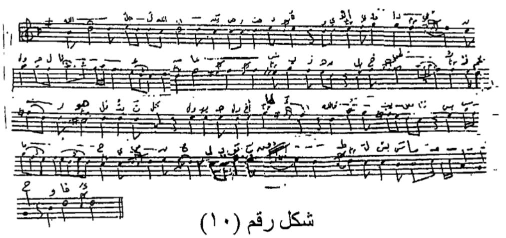
- قام بعمل تبطيء (Rally) في أدائه للتسلسل السلمي الصاعد والهابط في نهاية الجملة فقد راعي التدرج في القوة أثناء الصعود (Cresendo) ثم المحافظة علي مستوي وضع الصوت أثناء الهبوط السلمي .

النموذج الثالث :-أداء غنائي حر

النص : الله جل الله ينصر جنده ويؤيد الداعين والحلفاء

من عاش يزهق بالخطيئة عمره فليتكل وليهجر الأخطاء

فالله يبسط بالسماح يمينه ليتوب من طلب السماح وفاء



شكل رقم (١٠)

التسلسل السلمي – الحليات – القفزات – التتابع اللحني – أماكن الوقف

- الغناء في مقام اليكاه ،استخدم الحليات بأنواعها و أداها بسرعة وخفة فلم يفصلها عن النغمة التي تليها،كان أداؤه يتسم بالعفوية و لا يخلو من الحرفية
- تجول بصوته بين أماكن الرنين المختلفة بمرونة فكان أداؤه لكل عبارة متصلا مما ساعد علي عدم كسر الخط الغنائي .
- راعي عند أداء النغمات السلمية الصاعدة التدرج في القوة ولم يدفع الصوت مرة واحدة (يؤيد) كما راعى عند أداء النغمات السلمية الهابطة (يبسط) المحافظة علي وضع الصوت .
- راعي عند قفزة الخامسة التامة الصاعدة (فالله) التفخيم وقد أداها بقوة لتأكيد ما يقوله، ولكن هذا لم يؤثر علي أدائه المتصل لباقي الجملة أثناء الهبوط لإبراز المعني المقصود ، كما راعي ضبط النغمات المتكررة .
- أدي القفزات بخفة وليونة فحافظ علي استمرارية الخط الغنائي .
- أجاد أستخدام أماكن الوقف (السكون) في أدائه المسترسل في كل من " يزهق – فليتكل – يبسط " وترجع الباحثة ذلك إلي مهارته وحرفيته وذوقة في الغناء حيث استغل الوقف ليتزود بكمية أكثر من الهواء ، وللتهيؤ للمعني المقبل وتصويره ، ولتفادي الرتابة و لاستثارة السامع وتشويقه .

النموذج الرابع :-
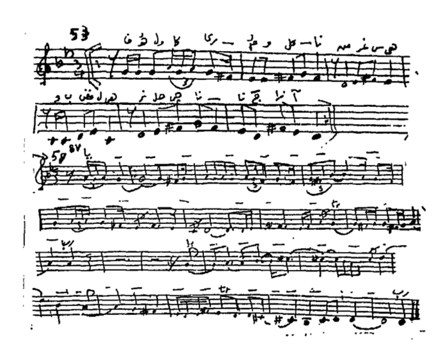
من م ٥٢ : م ٥٨

النص :

الكورال - فهو الكريم وكلنا من غرسه وبفضله نرجو الجنان جزاء

من م ٥٩ : م ٧٦ – المبتهل

النص : يارب



شكل رقم (١١)

النغمات الحادة – أحرف المد – الأداء المتصل – طول النفس

- من م ٥٣: م ٥٨ في مقام حجاز ثم من م ٥٩ : م ٧٦ في مقام شاهيناز

- جملة غنائية أداها المبتهل مع الكورال(فهو الكريم) ثم أنفرد وحده بنداء "يارب"،ثم عاد لأداء " فهو الكريم " معهم مرة أخري ولكن بأوكتاف أعلي

- يتميز هذا النموذج بأداء المبتهل لياءات النداء المتصاعدة علي نغمات حادة حيث وصل إلي نغمة جواب المحير (رى) وقد استغرق أداء لفظ يا في كل جملة حوالي ١٤ث بأداء متصل Legato .

- النموذج به ورباط زمني واختلاف في النسيج اللحني وسكتات بين العبارة الأولي والثانية إلا أنه حافظ علي سلامة الخط الغنائي وتجانس لون الصوت ويلاحظ ترديد الكورال لجملة " فهو الكريم " أثناء غنائه" يارب".

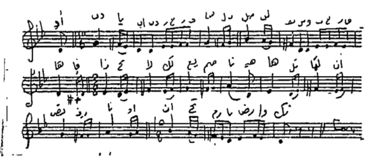
- شرح وتحليل لأسلوب الأداء الغنائي للشيخ المبتهل " سيد النقشبندي " من خلال نموذج من ابتهال " الدنيا أبدت زخرفها "

تأليف : عبد السلام أمين - **تلحين :** حلمي أمين - **مقام :** حجاز

الميزان : $\frac{10}{8} - \frac{3}{8}$

النموذج : النص : الدنيا أبدت زخرفها   لتضل النفس وتجرفها

فإذا بجلالك يعصمنا   هيهات لنا أن تصرفها



شكل رقم (١٨)

تعدد الضروب العربية في حيز ضيق
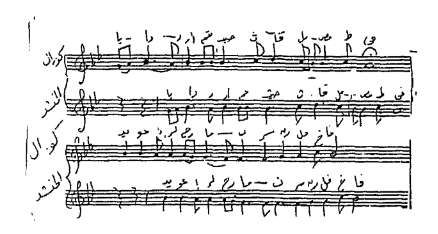
- بدأ الغناء في ضرب سماعي ثقيل $\frac{10}{8}$ في حدود مازورتين ، ثم ضرب سماعي طائر في حدود ثماني مازورات ، أما القفلة ففي مازورة واحدة من السماعي الثقيل ، والكورال يبدأ الغناء علي ميزان سماعي طائر، والغناء في ضروب متعددة في أضيق الحدود يتطلب مستوي عاليا من التمكن في الأداء ، كما يلاحظ أداء ضغط (Accent) مع بداية كل ضرب ،أيضاً مراعاته لمخارج الحروف بإعطاء كل حرف حقه وصفته وأيضاً مراعاة قواعد النحو من فتح وضم .. الخ

شرح وتحليل لأسلوب الأداء الغنائي للشيخ المبتهل " سيد النقشبندي " من خلال نموذج من ابتهال " يا دار الأرقم "

تأليف : عبد الفتاح مصطفي **تلحين :** بليغ حمدي - أداء مسترسل

النموذج :

النص: يا دار الأرقم حيث قام المصطفي-يدعوا إلي الرحمن سرا في الخفي



شكل رقم (١٩)

(الكانون – الإيقاع)

- الأداء الغنائي بأسلوب الكانون بالنظام الغربي في التأليف مع الكورال بنفس اللحن متأخرا عنهم في حدود بلانش (𝅗𝅥) وهذا أسلوب كنائسي قديم و أداه بشكل وقور يناسب الأداء الديني فأعطي روح الرهبة والخشوع مع الطابع العربي ، كما كان أداؤه متصلا فساعد علي أستمرار الخط الغنائي

- راعي الدقة في أداء النغمات المتكررة وأعطي لكل حرف حقه و صفته .

نتائج البحث :-

-صوت النقشبندي من الناحية التصنيفية تينور وهو غني بمساحاته ومقاماته ،حيث يصل لأقصي حدود المنطقة الصوتيه للتينور (أوكتافين وبعد رابعة)

- نشأته الدينية وعضويته في الطريقة النقشبندية التي كان يتزعمها والده ، قد أكسبته بعض العوامل التي ساعدت علي تكوين شخصيته الإنشادية ، حيث تقوم هذه الطريقة علي الذكر أساسا.مما كون لديه حنجرة قوية الإشعاع بتكنيكيات الغناء العربي، جعلته يتمتع بمقدرة فائقة في معالجة أدق

التفاصيل الفنية لابتهالاته الدينية ، وتري الباحثة أنه يمكن أن يكون من أصدق الأقوال بل وأشملها والتي يمكن أن تمثل خصائص أسلوب أداء الشيخ النقشبندي هو قول بن سريج (مغني في العصر الأموي) حين قال :

" أن المصيب المحسن من المغنيين هو الذي يشبع الألحان ويملأ الأنفاس ، ويعدل الأوزان ، ويفخم الألفاظ ، ويعرف الصواب ، ويقيم الإعراب ، ويستوفي النغم الطوال ، ويحسن النغم القصار ، ويصيب أجناس الإيقاع ، ويختلس مواقع النبرات ، ويستوفي ما يشاكلها في الضرب من النقرات " (٦)

- لم يكن النقشبندي موسيقياً وليس ملماً بعلوم الموسيقي ، ولكنه كان من المنشدين المسيطرين علي النغمة حيث يطوعونها لخدمة الدعوة وطاعة الله وحب الرسول وآل البيت الكرام ، فقد كان يتميز بوعي موسيقي تلقائي .

- تميز صوته بالمقدرة الفائقة بأداء النغمات الحادة دون أن يؤثر علي طبيعة الغناء العربي وصفات الحروف وهذا إعجاز ، فمن المعروف أن المنطقة الحادة من المناطق التي يحظر علي المغني العربي الاقتراب منها فهي قاصرة علي الغناء الغربي ، وذلك بقصد المحافظة علي صوتيات اللغة العربية وطابع الغناء العربي .

- أجاد أستخدام صوته في أداء الزخرفة اللحنية والتقسيمات الإيقاعية حيث كان بارعاً في إدخالها علي النغمات الأصلية سواء في اللحن الموقع أو الحر دون أن يبعد عن المعني المقصود .

- كان النقشبندي يتمتع بصوت جميل غني بمساحاته وهذه موهبة من الله عز وجل ، أما مسحة الخشوع والإحساس بالانكسار والروحانيات في الأداء فلا تتأتي ألا بالممارسة العملية .

قائمـــــة المراجـــــع ومصـــــادر البحـــــث

أولاً : المراجع :-

١- أحمد البلك – أشهر من قرأ القرآن في العصر الحديث – سلسلة أقرأ – دار المعارف القاهرة – بتصرف .

٢- كورت زاكس – تراث الموسيقي العالمية – ترجمة سامحة الخولي – دار النشر العربية – القاهرة ١٩٦٤

٣- وفاء البيه – موسوعة طب الصوتيات العالمية – أطلس – أصوات اللغة العربية – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ١٩٩٤

ثانياً : الرسائل العلمية :-

٤-أمل خليفة الطيب – الطرق الصوفية وأصول الغناء العربي – ماجستير – غير منشور – كلية التربية الموسيقية - جامعة حلوان ٢٠٠٠

٥- سماح سيد مرسي – تاريخ الإنشاد الديني في مصر في القرن العشرين – رسالة ماجستير – غير منشورة – كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان ٢٠٠١

٦-ماجدة عبد السميع – دراسة تحليلية لمدارس الغناء العربي في مصر خلال القرن العشرين – رسالة ماجستير - غير منشور – المعهد العالي للموسيقي العربية – أكادمية الفنون ١٩٨٥

مصادر أخري :-

٧- أحمد السيد محمد السيد النقشبندي – نجل الشيخ المبتهل سيد النقشبندي – مقابلة شخصية – أغسطس ٢٠٠٣

٨-حلمي أمين- ملحن– قام بتلحين العديد من الابتهالات الدينية للنقشبندي وصاحبه في رحلته الفنية من عام ٦٧حتي وفاته– مقابلة شخصية– أغسطس ٢٠٠٣

٩- سامي نصير – قائد فرقة أم كلثوم – قام بالعزف للكثير من أعماله الغنائية المسجلة – مقابلة شخصية إبريل ٢٠٠٣

١٠- علي الحصري – قارئ للقرآن ومبتهل – عاصر النقشبندي ويعد من تلاميذه – مقابلة شخصية – أغسطس ٢٠٠٣

الاستفادة من أساليب وتقنيات الموسيقى الغربية للارتقاء بمستوى ومهارات التمارين المبتكرة في الصولفيج العربي

د. محيي الدين عاصم (*)

مقدمة :

لا يختلف الكثير من دراسي الموسيقى العربية على أن عماد الإبداع اللحني في الموسيقى العربية قائم أساساً على عنصر التطريب والحالة المزاجية للمؤلف الموسيقى أو الملحن بعيداً عن استغلال عناصر المهارات التقنية والمتوفرة في التأليف الموسيقى الغربي، فتأتي غالبية أنماط الألحان العربية في تفعيلات أو نماذج لحنية وإيقاعية وبنائية شبه تقليدية سر الإبداع فيها هو الاعتماد على الصوت البشري العربي عند التلحين وبقصد الغناء غالباً مما يقف حائلاً دون البحث والانطلاق في آفاق جديدة لابتكار نماذج لحنية غير تقليدية أو صعبة تحتوي على قفزات واسعة في اتجاهات عكسية أو في تتابعات لحنية على نطاق واسع من خلال نماذج إيقاعية سريعة وصعبة أو غير تقليدية.

ويمكن القول بناء على ذلك بأن هناك أعمال في مجال تأليف الموسيقى العربية تحتوي على صعوبات ذات مهارات عالية لا بأس بها في قوالب عربية آلية مختلفة لمؤلفين من أمثال :-

عبد الفتاح صبري "لونجا عجم" جورج مشيل "لونجا نهاوند" عبد المنعم الحريري "سماعي نهاوند" – محمد عبد الوهاب مقطوعة "خطوة حبيبي" – فريد

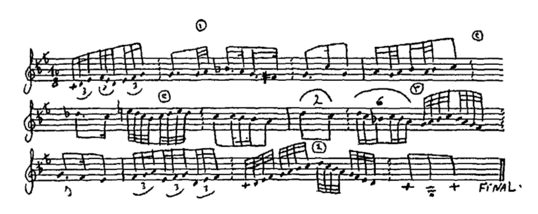
(*) مدرس بقسم التأليف والقيادة بالمعهد العالي للموسيقى العربية.

الأطرش مقطوعة "توتا" بالإضافة إلى مؤلفات لكل من عبده داغر – نصير شمة وغيرهم.

ورغم لك فإن الغالبية العظمى من إبداعات ألحان وموسيقى العرب تأتي تقليدية معتمدة على عنصر التطريب والحالة المزاجية للمبدع فقط دون أي تطوير أو جديد ونظراً لمعاناة الإبداع في مجالات التأليف والتلحين والأداء للموسيقى العربية من ركود فكري نتيجة انحصاره في أنماط تقليدية معتمدة على التطريب والحالة المزاجية للمبدع بعيداً عن الاستفادة من أساليب وتقنيات موسيقى الغرب ذات المهارات العالية فإن هذا البحث هو محاولة متواضعة وإسهاماً من الباحث لإيجاد حلول لهذه المشكلة.

يهدف هذا البحث إلى ابتكار مجموعة من التمارين اللحنية في الصوليفج العربي تستفيد من أساليب وتقنيات الموسيقى الغربية ذات المهارة العالية لتأتي بنماذج لحنية وإيقاعية غير تقليدية تحتاج لمهارة عند أدائها تحمل تطوراً جديداً يثرى من قدرات المبدع الموسيقى العربي، والارتقاء بمستوى التمارين المبتكرة في مجال الصولفيج العربي سينعكس بالضرورة حتما على مستوى وقدرات وتصورات الإبداع في مجال الموسيقى العربية تأليفاً وتلحيناً وغناءاً وعزفاً.

وفيما يلي يستعرض الباحث مجموعة مختارة كعينة بحث من التمارين المبتكرة في مجال الصوليفيج العربي والتي قام الباحث بتأليفها كما يتعرض الباحث لتحليلها بصورة موجزة لبيان مدى الاستفادة من أساليب وتقنيات الموسيقى الغربية والنتائج المستخلصة من هذا البحث .



تمرين رقم (1)

مقام الراست "الملون"

التمرين رقم (١) :-

المقام : مقام الراست "الملون" أي يحتوي لحن التمرين على مسارات لحنية في مقامات فرعية مشتقة من مقام الراست.

الميزان $\frac{10}{8}$ الضرب المصاحب : سماعي ثقيل.

عدد الموازير : ٤ موازير فقط.

- ونبدأ التحليل بالجانب الإيقاعي أولاً نظر لكونه يعتبر العماد الأساسى الذي أعتمد عليه ابتكار لحن هذا التمرين.

الجانب الإيقاعي :-

يحمل هذا التمرين في الأجزاء الداخلية من موازيره نماذج إيقاعية وتفعيلات متنوعة متباينة وإيقاعات شاذة أيضاً كالآتي :-

نموذج ١- لإيقاع التريوليه "إيقاع شاذ" في زمن الكروش ورد هذا النموذج في الجزء الأول من المازورة رقم ١، وفي الجزء الأول من المازورة رقم ٤

كما ورد في الجزء الثاني من مازورة رقم ٣

نموذج ٢- إيقاع من أنواع السنكوب وهو إيقاع في زمن النوار استخدمه المؤلف مزخرفا وغير مزخرف.

في الجزء الثاني من مازورة ١ الضلع الأول جاء مزخرفاً

في الجزء الثالث من مازورة ١ جاء غير مزخرفاً

في الجزء الثاني من مازورة ٢ الضلع الأول غير مزخرف

في الجزء الثالث من مازورة ٣ غير مزخرف

نموذج ٣-لإيقاع ولكن في زمن مضاعف "وحدة الكروش"

في الجزء الثاني من مازورة رقم ١ الضلع الثاني

لاحظ مدى التباين بين إيقاع السنكوب المزخرف في زمن النوار وفي زمن الكروش وخصوصاً ظهورهما متعـاقبين في الجزء الثاني "الأوسط" من مازورة رقم ١

وهذا البناء الإيقاعي يحتاج من المؤدي إلى مهارة عند أدائه فضـــلاً عن الحيوية التي يضيفها هذا البناء الإيقاعي على اللحن.

نموذج ٤- لإيقاع سنكوب ولكن في زمن مضاعف وحدة الكـــروش وجاء استخدمه في الجزء الثالث من مازورة رقم ٢

نموذج ٥- لإيقاع وهو يعتبر من الإيقاعات الشاذة و من أفضل النماذج الإيقاعية التي يمكن ورودها في التقسيم الثلاثي وجاء استخدامه فـــي الجزء الأول من مازورة رقم ٣.

نموذج ٦- لإيقاع ولكن في زمن مضاعف "وحدة الكروش"

ورد استخدامه في الموازير الآتية :-

الجزء الثاني "الضلع الثاني" من مازورة رقم ٢

الجزء الثاني "الضلع الثاني" من مازورة رقم ٣

الجزء الثاني "الضلع الأول والثاني" من مازورة رقم ٤

نموذج ٧- لإيقاع الكروش تقسيم إيقاعي بسيط للنوار المنقوط.

ورد استخدامه في الجزء الثالث من المازورة رقم ٤.

لاحظ هنا أن أبسط تقسيم إيقاعي للنـــوار المنقـوط ♪. ♪. ♪ ورد استخدامه في أخر جزء من أخر مازورة في هذا التمرين.

الجانب اللحني : "وصف المنحنى اللحني"

اعتمد المسار اللحني لهذا التمرين بصفة غالبة على المنحنـــى اللحنـــي المتموج أي اللحن الصاعد الهابط بخطوة غالباً في مساحة لحنية واسعة نســـبياً وفي إرتكاز طبقي يتفق مع طبيعة المقام الأساسى للتمرين رغم تنقل اللحن فـــي مقامات فرعية من أسرة المقام الأساس. ولقد اعتمد المسار اللحني لهذا التمريـن على أسلوبين :-

الأسلوب الأول :-

المنحنى اللحن المتموج "لحن صاعد هابط" بخطوة غالباً في المـــازورة رقم ١،٢،٣.

الأسلوب الثاني :

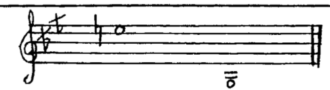
تتابعات سلمية سريعة ومباشرة في الجزء الثاني من مازورة ٣ والجـزء الأول والثاني من مازورة ٤.

المساحة اللحنية :

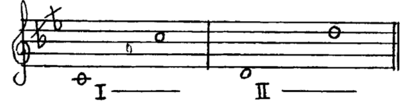
جاءت أعلى نغمة في لحن هذا التمرين في الجزء الثاني مـــن مـــازورة رقم ٢ وهي نغمة ج البوسليك، وجاءت أغلظ نغمة في لحن هذا التمريـــن فـــي الجزء الأخير من مازورة رقم ٤ وهي نغمة اليكاة.

وبناءًا عليه فإن المساحة اللحنية للحن هذا التمرين هي أوكتاف ومســافة سادسة كبيرة أي ما يناهز الأوكتافين وهي مساحة لحنية واســـعة نســبياً فـــي الموسيقى العربية.

لاحظ أن أعلى نغمة جاءت في منتصف التمرين تقريباً بينمـــا جـــاءت أغلظ نغمة في نهايته.



أما الارتكاز الطبقي والمقصود به إرتكاز غالبية نغمات لحن هذا التمرين فكانت حول درجتي الراست وجوابها "أساس المقام" والدوكاه وجوابها "ثانية المقام".



- وردت نغمة الراست في الجزء الأول من مازورة رقم ١ والجزء الثاني والثالث من مازورة رقم ٤.
- وردت نغمة الكردان في الجزء الثالث من مازروة رقم ١ مازورة ورقم ٢ والجزء الأول والثاني من مازورة رقم ٣ والجزء الثاني من مازورة رقم ٤.

هذا فيما يتعلق بالارتكاز الطبقي حول درجتي الراست وجوابها "أساس مقام الراست".

- وردت نغمة الدوكاه في الجزء الأول من مازورة رقم ١ والجزء الأول والثاني من المازورة رقم ٤.
- وردت نغمة المحير في الجزء الثاني من مازورة رقم ٣ وفي الجزء الثاني من مازورة رقم ٤.
- هذا فيما يتعلق بالارتكاز الطبقي حول درجة الدوكاه وجوابها.

الانتقالات المقامية :

المازورة رقم ١ المنحنى اللحني يبرز طابع مقام السوذدولار.

المازورة رقم ٢ المنحنى اللحني يبرز طابع مقام الدلانشين.

المازورة رقم ٣ عودة المنحنى اللحني لمقام السوزدولار.

المازورة رقم ٤ حسمت الأمر بتأكيد طابع مقام الراست.

النتائج :-

١- من الناحية الإيقاعية :

استطاع المؤلف الاستفادة من كم كبير من النماذج والتفعيلات الإيقاعية المتباينة سواء إيقاعات ذات تقسيم بسيط مثل الكروشات في النموذج الإيقاعي النوار النقوط أو نماذج إيقاعية شاذة مثل التريوليه في زمن الكروش أو الديوليه في زمن النوار المنقوط أو نماذج إيقاعية سنكوب مثل إيقاع في زمن النوار مزخرف وغير مزخرف أو في زمن مضاعف في زمن الكروش فضلا عن التتابعات الإيقاعية السريعة

٢- من الناحية اللحنية :-

أ- المنحنى اللحني :

انحصر المنحنى اللحني لهذا التمرين في أسلوبين :-

الأول : منحنى لحنى متموج "صاعد هابط" بخطوة غالبية اللحن".

الثاني : تتابعات سليمة سريعة مباشرة.

وكلاهما يحتاج من الدارس مهارة وتدريب لأدائها بالشكل الصحيح مع ملاحظة أن الأسلوبين من الأساليب المستغلة بقوة في الموسيقى الغربية سيما وأن المنحنى اللحني كمبدأ علمي يقدم في وصف بناء الألحان في علم الكونتر بوينت "علم الألحان المتقابلة"، كما أن التتابعات السلمية تستغل دائماً في الموسيقى الغربية وبأشكال متنوعة سواء في التأليف الآلي بصفة غالبة أو عند الغناء.

ب- المساحة اللحنية :

المساحة اللحنية التي أعتمد عليها لحن هذا التمرين "مساحة الأوكتاف والسادسة الكبيرة" والتي تناهز الأوكتافين هي في الموسيقى الغربية ليست بالمساحة المحدودة ولا بالمساحة الواسعة ولكنها في الموسيقى العربية تعتبر مساحة لحنية واسعة نسبياً وذات تأثير إيجابي.

علما بأن قواعد بناء الألحان تقول أن المساحة اللحنية كلما اتسعت انعكست إيجابيا على تأثير اللحن في نفوس المستمعين بعكس اللحن ذو المساحة اللحنية الضيقة.

ج- الارتكاز الطبقي :

دارت غالبية نغمات لحن هذا التمرين حول درجة الراست وجوابها الكردان "أساس مقام الراست" وحول درجة الدوكاه وجوابها المحير" ثانية مقام الراست" وهذا شيء منطقي مع طبيعة الموسيقى العربية والغناء العربي فهي مناسبة لألحان وتمارين في فرع الصولفيج العربي.
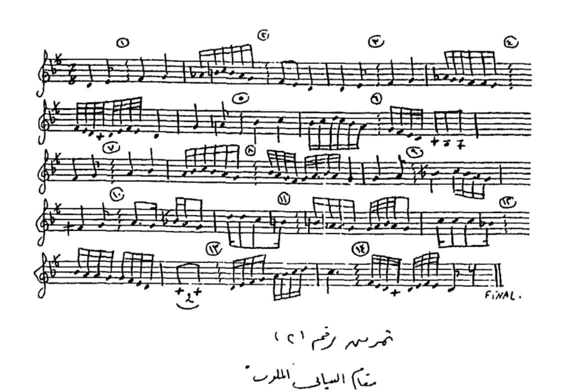
د- الانتقالات المقامية :

جاءت الانتقالات المقامية في لحن هذا التمرين لا بأس بها في عددها وتنوعها على الرغم من كون عدد موازير هذا اللحن لا يتجاوز ٤ موازير فقط، الانتقالات المقامية انحصرت في المقام الأساسي وبعض مشتقاته في ذات الفصيلة مقامات ذات قرابة من الدرجة الأولى حيث تشترك مع المقام الأساسي في جنس الجذع ودرجة الركوز، ولقد حققت هذه الانتقالات المقامية ثراءاً وتنوعاً للحن هذا التمرين.

المقام الأساسي : مقام الراست.

المقام الفرعي الأول : مقام السوذدولار.

المقام الفرعي الثاني : مقام الدلنشين.


FINAL.
تمرين رقم (٢)
مقام السيكاه الملون

التمرين رقم (٢) :

المقام : مقام البياتي "الملون" أي يحتوي لحن التمرين على مسارات لحنية في مقامات فرعية مشتقة من مقام البياتي غالباً.

الميزان : 7/8 الضرب المصاحب : دور هندي.

عدد الموازير : ١٤ مازورة.

الجانب الإيقاعي :

- انحصرت التتابعات الإيقاعية التي تخدم التتابعات السلمية الموجودة بلحن هذا التمرين في سرعتين :-

➢ **السرعة الأولى** : في زمن وحدة الدوبل كروش كما في الجزء الأول من مازورة رقم ٢، أو ٤

➢ **السرعة الثانية** : في زمن وحدة التربل كروش كما في الجزء الثاني من مازورة رقم ٤ أو ٨ أو ١٤

ورد نموذج إيقاعي للسنكوب في الجزء الأول من مازورتي ١١، ١٢

ورد نموذج لإيقاع شاذ "غير منتظم" ديوليه مرة واحدة في الجزء الأول من مازورة رقم ١٣.

الجانب اللحني :-

أ- الانتقالات المقامية :

أولاً جاءت رغبة المؤلف مبتكر لحن هذا التمرين في بداية اللحن من مقام فرعي ذو قرابة من الدرجة الأولى لمقام البياتي وهو مقام الشورى "قارجيفار" إذا بدأ به المؤلف اللحن من مازورة ١ إلى مازورة ٤، ومن مازورة

٥ إلى مازورة ٨ إنتقل اللحن إلى مقام البياتي "المقام الأساسي"، من مـــازورة ٩ إلى مازورة ١٠ إنتقل اللحن إلى مقام "نوى قشطة" أحد المقامات الفرعيـــة ذات القرابة من الدرجة الثانية لمقام الراست، وفي مازورة ١١ يعود مسار اللحن إلى مقام الشورى، من مازورة ١٢ إلى مازورة ١٤ ختام لحن التمرين يستقر مســار اللحن في المقام الأساسي مقام البياتي.

ب- وصف المنحنى اللحني :

اعتمدَ مسار اللحن على المنحنى اللحني المتموج وعلى التتابعات السليمة متدرجة السرعة والموجودة تحديداً في الموازير الآية :-

- الجزء الأول من المازورة رقم ٢، والمازورة رقم ٤، ورقم ٦، ورقم ٨.
- الجزء الثاني من الموازير رقم ١١، و ١٢، و ١٣، و ١٤.

• جاءت غالبية التتابعات السلمية في لحن هذا التمرين صاعدة هابطة مـــاعدا مرتين كانت التتابعات السلمية في اتجاه واحد :-

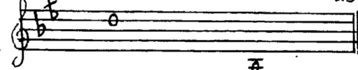
- الجز ء الثاني من المازورة رقم ١٢ اتجاه هابط.
- الجزء الثاني من المازورة رقم ١٣ اتجاه صاعد.

• جاءت أعلى نغمة في لحن هذا التمرين على درجة المحير في الموازير :-

- الجزء الأول من مازورة رقم ٦.
- الجزء الأول من مازورة رقم ١١.
- وفي نهاية الجزء الثاني من مازورة رقم ١٣.

أي تخللت أعلى نغمة في اللحن "درجة المحير جواب المقام الأساســـي" وســـط التمرين وقرب نهايته، بينما جاءت أغلظ نغمة في التمرين على درجة العشيران مرة واحدة في نهاية المازورة رقم ٦ أي في وسط التمرين فقط.

• المساحة اللحنية للحن هذا التمرين جاءت في حدود مسافة الأوكتاف والرابعة التامة فقط وهي مساحة محدودة نسبياً في الموسيقى الغربية لا بأس بها في ألحان الموسيقى العربية.



الارتكاز الطبقي للحن هذا التمرين انحصر بين درجتي الدوكاه والمحير في غالبية لحن التمرين من مازورة رقم ١ إلى المازورة رقم ١١ وهو ما يتناسب مع المقام الأساسي ولكن وضح أثر ارتكاز طبقي بين درجتي الراست والكردان من مازورة ١٣ إلى ١٤ وهذا لا يتعارض مع طبيعة المقام الأساسي مقام البياتي.

النتائـــج :

١-السنكوب الإيقاعي الوارد في لحن الجـــزء الأول مـــن مـــازورة ١١، ١٢ والإيقاع غير المنتظم "الشاذ" ديوليه الوارد في الجزء الأول من مازورة ١٣ أيضاً صعوبة مهارية لمؤدي هذا اللحن.

٢- اعتمد لحن هذا التمرين على عنصرين أساسيين :-

أ- المنحنى اللحني المتموج. ب- التتابعات السلمية متدرجة السرعة.

٣- استطاع مبتكر هذا التمرين أن يحصر المساحة اللحنيـــة للتمريـــن مســـافة أوكتاف ورابعة تامة في مازورة واحدة وهي مازورة رقـــم ٦ حيـــث دون تتابعاً سلمياً يبدأ من درجة العجم صعوداً للمحير ثم يهبط في اتجاه واحد من درجة المحير إلى درجة العشيران المساحة اللحنية السابق ذكرها للحن هـذا

التمرين وهذه المازورة تمثل صعوبة مهارية لمؤدي هذا اللحن وخاصة عند الغناء.

٤- وردت قفزات واسعة غير مقصودة بشكل مباشر بين فقرات لحن هذا التمرين قد تكون عقبة لمؤدي هذا اللحن غناءاً وإن كانت سترقى بمستوى أدائه خصوصاً وأن هذه القفزات الواسعة غالباً ما تسبق أو تعقب تتابع سلمي كالآتي :-

- بين مازورة ٤، ٥ قفزة رابعة تامة صاعدة عقب تتابع لحني إيقاعي سريع.
- بين مازورة ٦،٧ قفزة سادسة صغيرة صاعدة عقب تتابع لحني إيقاعي متوسط السرعة.
- بين مازروة ١٠، ١١ قفزة خامسة تامة صاعدة.
- بين مازورة ١١، ١٢ قفزة رابعة تامة صاعدة بعد تتابع لحني إيقاعي سريع.
- بين الجزء الأول والثاني لمازورة ١٤ قفزة خامسة تامة هابطة يعقبها تتابع لحني إيقاعي سريع.

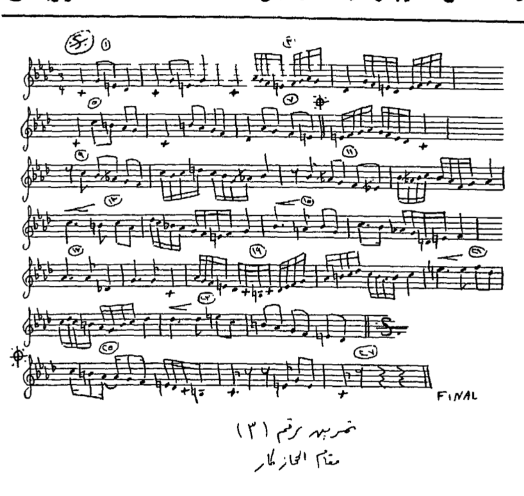
٥- التتابعات السلمية متدرجة السرعة والتي تكون صاعدة هابطة أو في اتجاه واحد والتي ملأت جنبات لحن هذا التمرين أيضاً ستمثل صعوبة مهارية لمؤدي هذا اللحن عند الغناء.

٦- انحصرت الانتقالات المقامية في لحن هذا التمرين بخلاف المقام الأساسي "مقام البياتي" في مقامين فرعيين :-

١-مقام الشورى ذو قرابة من الدرجة الأولى لمقامَ البياتي.

٢-مقام نوى قشطة ذو قرابة من الدرجة الثانية لمقام الراست.

وهي انتقالات مقامية أثرت من قيمة اللحن المحدودة في ١٤ مازورة فقط.


FINAL
تمرين رقم (٣)
مقام الحجازكار

التمرين رقم (٣) :-

المقام : مقام الحجاز كار الميزان 3/4 الضرب المصاحب : سماعى دارج

عدد الموازير : ٢٧ مازورة.

الجانب الإيقاعي :

استخدام المؤلف في لحن هذا التمرين عدة نمادج إيقاعية تتماشى بشكل طبيعي مع الميزان والضرب المصاحب لهذا التمرين :-

نموذج إيقاعي رقم ١	م١، ٢
نموذج إيقاعي رقم ٢	م٣، ٤
نموذج إيقاعي رقم ٣	م٥،٦،٧
نموذج إيقاعي رقم ٤	م٨،١٠ ،١٢، ١٤، ٢٠،٢٢
نموذج إيقاعي رقم ٥	م٩ ، ١١
نموذج إيقاعي رقم ٦	م١٣، ١٥،٢١،٢٣
نموذج إيقاعي رقم ٧	م١٧، ١٨
نموذج إيقاعي رقم ٨	م ١٩
نموذج إيقاعي رقم ٩	م ٢٥

لاحظ أن النماذج الإيقاعية نموذج رقم ٦، ورقم ٧، ورقم ٩ من أجمل نماذج السنكوب الإيقاعية في الموسيقى الغربية والتي تحتاج لمهارات في الأداء. بخلاف ما تم ذكره من نماذج إيقاعية لا يوجد في هذا اللحن من الناحية الإيقاعية ما يستحق الذكر.

الجانب اللحني :

وصف المنحنى اللحني :

اعتمد المسار اللحني لهدا التمرين بالإضافة للمنحنى اللحني المتموج إلى القفزات اللحنية الواسعة الصاعدة والهابطة بيانها كالآتي :-

م١، ٢ قفزة خامسة تامة صاعدة.

م٣ قفزة سادسة صغيرة صاعدة.

بين م٣، ٤ وفي م٤ قفزة رابعة زائدة هابطة وصاعدة.

م٥ قفزة أوكتاف صاعد.

بين م٥، ٦ قفزة خامسة تامة هابطة.

م٦ قفزة سابعة كبيرة صاعدة.

م٧ قفزة خامسة تامة صاعدة.

بين م٨، ٩ قفزة أو كتاف صاعد.

بين م٩، ١٠ قفزة خامسة تامة صاعدة

بينم١١، ١٢ قفزة خامسة متوسطة صاعدة.

بين م١٣، ١٤ قفزة رابعة تامة صاعدة.

بين م١٥، ١٦ قفزة رابعة تامة صاعدة.

م١٦ قفزة رابعة تامة هابطة.

م١٧، ١٨ قفزة خامسة تامة هابطة.

بين م١٨، ١٩ قفزة سادسة صغيرة هابطة.

بين م٧، ٢٥ قفزة سادسة صغيرة صاعدة.

ومن هذا يتضح لنا مدى اعتماد المسار اللحني على القفزات اللحنية الواسعة صعوداً وهبوطاً بجانب المنحنى اللحني المتموج.

- كما اعتمد المسار اللحني لهذا التمرين على عنصر التتابعات السلمية الصاعدة والهابطة وبيانها كالآتي :-
- م٣، ٤ تتابع سلمى هابط صاعد في حدود مسافة الرابعة الناقصة م٣ ومسافة الرابعة الزائدة في م٤ وكلاهما في م٨.
- م١٤ تتابع هابط لمسافة السابعة الناقصة.
- م١٩، ٢٠ الضلع الأول تتابع سلمى لمسافة العاشرة الناقصة الصاعدة.
- م٢٥ تتابع سلمى هابط لمسافة تاسعة صغيرة.

كما اعتمد المسار اللحني لهذا التمرين على عنصر التتابع اللحني الإيقاعي "السيكونس" في الموازير الآتية :-

م٣، ٤ م٥، ٦ ، ٧

م٩ ، ١٠ في م١١، ١٢ م١٣، ١٥.

م١٧، ١٨ م٢١، ٢٣.

الإنتقالات المقامية :

جاءت في هذا اللحن محصورة بين المقامات الآتية :-

١- المقام الأساسي "حجاز كار" من م ١:٨ ومن م١٧ : ٢٧.

٢- مقام الراست المصور على درجة "الجهار كاه" من م ٩ : ١٢.

٣- مقام النها وند المصور على درجة "الجهار كاه" من م ١٣ : ١٦.

ثم يعود مسار اللحن للمقام الأساسي بعد ذلك.

المساحة اللحنية :

تنحصر المساحة اللحنية للحن هذا التمرين في حدود مسافة أوكتاف وخامسة ناقصة وهي مسافة واسعة ولا بأس بها في الموسيقى العربية.

جاءت أعلى نغمة في هذا اللحن على درجة الماهوران في م ٢١ الضلع الثالث "الكروش الأول منه" في النصف الأخير من اللحن، بينما جاءت أسفل نغمة في هذا اللحن على درجة الكوشت في م١٩ الضلع الثاني وم ٢٥ الضلع الثالث في النصف الأخير من اللحن، أي أن حدود المساحة اللحنية للتمرين الأعلى والأسفل جاءت في النصف الثاني من اللحن.



الارتكاز الطبقي للحن هذا التمرين ينحصـــر بيــن درجتــي الراســت والكردان بصفة غالبة كما ينحصر بين درجتي الزيركولا والشاهيناز بصفة أقـل وهذا يتفق في مجمله مع طابع مقام الحجاز كار.

النتائــج :

١- فيما يتعلق بالنماذج الإيقاعية :

أ- تعامل المؤلف مع حوالي ٩ نماذج إيقاعية استغل أغلبها بالتكرار لخدمة أساليب التتابعات السلمية الصاعدة والهابطة أو لخدمة أســلوب التتــابع اللحني الإيقاعي "السيكونس".

ب- يعتبر النموذج الإيقاعي رقم ٩ نموذج مهاري يضيف صعوبة وإثــارة تثرى من قيمة لحن التمرين رقم ٣ وتفيد الدارس لاكتساب مهارات عند التأليف أو التلحين أو الأداء.

٢- فيما يتعلق بالجانب اللحني :-

أ- استخدم المؤلف عدة أساليب لحنية نجح من خلالها في إضفاء جو من الثراء اللحني والتنوع والصعوبات التي تكسب الدارس المهارات الفنيــة اللازمة :-
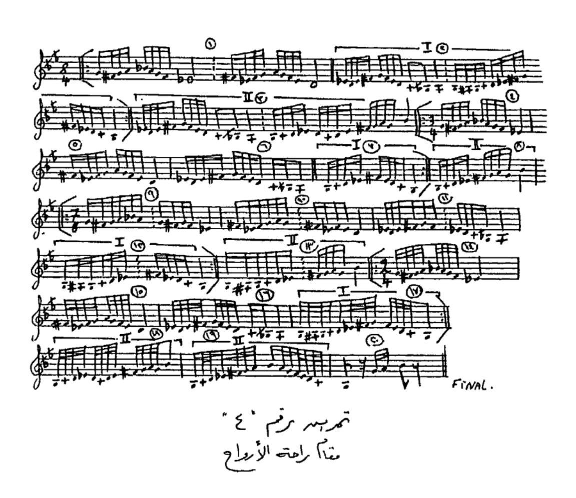
الأسلوب الأول : المنحنى اللحني المتموج "الصاعد الهابط.

الأسلوب الثاني : القفزات اللحنية الواسعة الصاعدة والهابطة والتي يمكن أدائــها بإتقان عن طريق الإلمام الجيد لشخصية مقام الحجــاز كــار اللحنية.

الأسلوب الثالث : التتابعات السلمية الصاعدة والهابطة لمسافات كبيرة وواسعة والتي تحقق صعوبة عند الأداء وترتقي بالمستوى المهاري للدارس.

الأسلوب الرابع : التتابع اللحني الإيقاعي "السيكونس" هو أسلوب تقليدي يحقق توازن في اللحن بين الأساليب السابق ذكرها.

وبالتالي يكون المؤلف قد نجح في توظيف الأساليب اللحنية السابق ذكرها من أجل إثراء اللحن والارتقاء بالمستوى التقني للإبداع في الموسيقى العربية، فضلاً عن المساحة اللحنية الواسعة والتي يمكن اعتبارها لا بأس بها في اللحن العربي، والانتقالات المقامية المحصورة في مقامين مصورين على درجة الجهاركاه بخلاف المقام الأساسي وهي انتقالات مقامية لا بأس بها في حدود تمرين من ٢٧ مازورة.



التمرين رقم (٤) :

المقام : مقام راحة الأرواح.

الميزان : يحمل هذا التمرين تعدد في الموازين الإيقاعية $\frac{8}{4}$ ثم $\frac{3}{4}$ ثم $\frac{7}{8}$ ثم $\frac{2}{4}$

الضروب المصاحبة : ميزان $\frac{8}{4}$ يصاحبه الضرب الكويتي القادري الرفاعي.

ميزان $\frac{3}{4}$ يصاحبه ضرب سماعي دارج.

ميزان $\frac{7}{8}$ يصاحبه ضرب دور هندي.

ميزان $\frac{2}{4}$ يصاحبه ضرب الوحدة السائرة.

عدد الموازير : ٢٠ مازورة.

يعتمد لحن هذا التمرين على فكرة لحنية إيقاعية أساسية وهي الفكرة الأولى من م١، ٣.

الجانب الإيقاعى للحن الفكرة الأساسية من م ١ : ٣ :

استغل المؤلف النموذج الإيقاعي (♩ ♬♬ ♬♬) بالتكرار خلال نصفي المازورة الأولى واستغل نصف هذا النموذج الإيقاعي في م٢ ، ٣ وإن كان النموذج الإيقاعي في م ١ أكثر تميزاً، وأما النصف الأول منه فيفيد التتابعات السلمية صعوداً وهبوطاً وهي عماد هذا اللحن.

الجانب اللحني للفكرة الأساسية من م١ : ٣ :-

يبدأ اللحن على الدرجة السادسة للمقام معتمداً على المنحنى اللحني المتموج مستغلا مسافة الثانية في تتابع سلمي صاعد هابط النصف الأول من م١ ويستغل المؤلف هذا النموذج اللحني الإيقاعي بالتتابع في النصف الثاني من م١

والنصف الأول من م٢ مع التغيير في نهاية اللحن ويعود ليعتمد على المنحنى اللحني المتموج مستغلا مسافة الثانية في شكل تتابع سلمى صاعد هابط في النصف الثاني من م٢ وعند التكرار يحدث تنويع أو تغير في المسار اللحني ولكن في ظل إطار المنحنى اللحني المتموج على مسافة الثانية منتهيا بركوز تام على ثامنة مقام راحة الأرواح.

بعد عرض لحن الفكرة الأساسية من م ١ : ٣ قام المؤلف بتكرار عرض اللحن ولكن مع تغيير الموازين الإيقاعية ومن ثم إدخال بعض التعديلات في النماذج الإيقاعية وفي مسار اللحن سواء كانت تعديلات واضحة أو طفيفة كالآتي :-

الجانب اللحني للفكرة الأساسية من م١ : ٣ :-

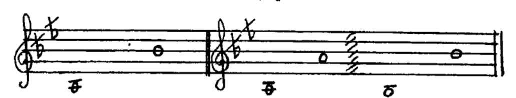
يبدأ اللحن على الدرجة السادسة للمقام معتمداً على المنحنى اللحني المتموج مستغلا مسافة الثانية في تتابع سلمي صاعد هابط النصف الأول من م١ ويستغل المؤلف هذا النموذج اللحني الإيقاعي بالتتابع في النصف الثاني من م١ والنصف الأول من م٢ مع التغيير في نهاية اللحن ويعود ليعتمد على المنحنى اللحني المتموج مستغلا مسافة الثانية في شكل تتابع سلمى صاعد هابط في النصف الثاني من م٢ وعند التكرار يحدث تنويع أو تغير في المسار اللحني ولكن في ظل إطار المنحنى اللحني المتموج على مسافة الثانية منتهيا بركوز تام على ثامنة مقام راحة الأرواح.

المساحة اللحنية للفكرة الأساسية من م١ : ٣ :-

جاءت أسفل أو أغلظ نغمة في لحن الفكرة الأساسية في "الضلع الأخير" من م٢، وهي نغمة العشيران، أما أعلى أو أحد نغمة في هذا اللحن فقد جاءت في الضلع الأخير من م٣ وهي نغمة ثامنة مقام راحة الأرواح، وعليه فإن المساحة اللحنية للحن الفكرة الأساسية جاءت محدودة نسبياً إذ لا تتجاوز مساحة الأوكتاف ومسافة الثانية المتوسطة.

أما الارتكاز الطبقي للحن الفكرة الأساسية فقد جاء محصوراً بين الحدود الآتية:

- بين نغمتي الحسين والعشيران بدليل ورود نغمة الحسين في م١ ثلاث مرات، ونغمة العشيران مرتين في م٢، ٣.



- وبين نغمتي العراق والأوج : بدليل ظهور نغمة العراق ثلاث مرات في م٢، ومرتين في م٣ وظهور نغمة الأوج مرة واحدة في ختام لحن الفكرة الأساسية ولكن في ركوز إيقاعي لحني تام يوحي بالانتهاء.
- وعموماً فإن الارتكاز الطبقي السابق شرحه يتفق مع طابع مقام راحة الأرواح.

بعد عرض لحن الفكرة الأساسية من م ١ : ٣ قام المؤلف بتكرار عرض اللحن ولكن مع تغيير الموازين الإيقاعية ومن ثم إدخال بعض التعديلات في النماذج الإيقاعية وفي مسار اللحن سواء كانت تعديلات واضحة أو طفيفة كالآتي :-

التكرار الأول للحن الفكرة الأساسية :

من م٤ : ٨ ميزان $\frac{3}{4}$ ضرب سماعي دارج

التعديل الإيقاعي : حذف ضلع إيقاعي بطبيعة الحال مع الحفاظ على شخصية اللحن.

التعديل اللحني : تعديل طفيف بحذف نغمتين في م ٧ و ٤ نغمات في م ٨ ورغم ذلك لم تؤثر على شخصية اللحن المعتمد على التتابع السلمي الصاعد والهابط مع الركوز على درجتي العراق والأوج.

التكرار الثاني للحن الفكرة الأساسية :

من م ٩ : ١٣ ميزان $\frac{7}{8}$ ضرب دور هندي

التعديل الإيقاعي : لم يأتى بجديد إلا بما يتناسب مع طابع ميزان $\frac{7}{8}$

التعديل اللحني : إضافة نغمتين على النموذج اللحني الإيقاعي الأساسي الجزء الأول من م٩ مع استغلال هذه الإضافة بالتتابع في م١٠، وجذف نغمة من لحن م ١٢، وإضافة نغمتين في بداية لحن م ١٣ وهي كلها تعديلات طفيفة لم تغير من شخصية اللحن.

التكرار الثالث للحن الفكرة الأساسية :

من م١٤ : ١٨ ميزان $\frac{2}{4}$ ضرب الوحدة السائرة

التعديل الإيقاعي : استبدال وحدة الدوبل كروش بوحدة التربل كروش مما يزيد من سرعة وفاعلية وإثارة اللحن ولكن مع الحفاظ على طابعه وشخصيته.

التعديل اللحنى : لايوجد .

ومن م ١٩ : ٢٠ فقرة لحنية قصيرة يمكن اعتبارها بمثابة الكودا في مؤلفات العصر الكلاسيكي والرومانسي الهدف منها تأكيد القفلة أو الإيحاء

للمستمع بختام اللحن ختام قوي ومؤثر، اعتمد المؤلف فيها على التتابع السلمي صعوداً وهبوطاً ليبرز التسلسل السلمى الطبيعي لنغمات مقام راحة الأرواح والركوز التام على ثامنة المقام م٢٠.

النتائج :

١-في الجانب الإيقاعي استخدم المؤلف لكل مرة يعرض فيها فكرة اللحن الأساسي ضرباً مصاحباً، والجديد هنا في المرة المخصصة لعرض الفكرة الأساسية من م١ : ٣ ميزان $\frac{8}{4}$ استخدام المؤلف ضرباً كويتيا وهو القادري الرفاعي من الضروب الكويتية السهلة الشائعة في موسيقى الخليج العربي ولكنها تبدو غريبة على الأسماع في موسيقى بلاد الشام ومصر والمغرب العربي.

٢-لاحظ تغيير سرعة الأداء من م ١٤ : ٢٠ وذلك نتيجة استبدال وحدة الدوبل كروش بوحدة التربل كروش الأكثر سرعة وحيوية وهذا من السمات أو الأساليب الوارد استخدامها في قالب "التنويعات" مما يعتبر نقطة لصالح المؤلف لاستفادته من أساليب الموسيقى الغربية بهدف الإرتقاء بمستوى أداء الموسيقى العربية.

٣-استغل المؤلف عند صياغة لحن هذا التمرين أحد مبادئ التأليف الموسيقى الغربي في أوربا في العصور "الباروك – الكلاسيكي – الرومانسي" وهو مبدأ أو أسلوب التنويعات Variation حيث يعاد عرض فكرة لحنية أساسية عدة مرات بطرق مختلفة "تعديلات أو تنويعات لحنية وإيقاعية" ولكن مع الاحتفاظ بشخصية الفكرة الأساسية ومقوماتها وإمكانية المقارنة بين الفكرة اللحنية الأساسية والتكرارات المتنوعة لها.

قام المؤلف بعرض الفكرة اللحنية الأساسية من م١ : ٣ ميزان $\frac{8}{4}$ كررها ثلاث مرات :

المرة الأولى من م٤ : ٨ ميزان $\frac{3}{4}$

المرة الثانية من م ٩ : ١٣ ميزان $\frac{7}{8}$

المرة الثالثة من م ١٤ : ١٨ ميزان $\frac{2}{4}$

ولقد قام المؤلف بمعالجة لحن هذا التمرين من خلال أحد أساليب التنويع وهو التنويع بتعديلات إيقاعية من حيث زمن بعض النغمات وبتغيير الميزان الموسيقى ولكن مع الحفاظ على الملامح الأساسية للحن.

٤- من سلبيات هذا العمل اقتصار المساحة اللحنية على مسافة الأوكتاف غالباً وهي مساحة لحنية محدودة.

٥-لم يخرج المؤلف في صياغته اللحنية لهذا التمرين مستغلا مبدأ التنويعات عن حدود المقام الأساسي "راحة الأرواح" وهذا قد يعتبر من سلبيات اللحن.

٦-في الجانب الإيقاع استخدام المؤلف لكل مرة يعرض فيها فكرة اللحن الأساسي ضرباً مصاحباً، والجديد هنا في المرة المخصصة لعرض الفكرة الأساسية من م١ : ٣ ميزان $\frac{8}{4}$ استخدام المؤلف ضرباً كويتيا وهو القادري الرفاعي من الضروب الكويتية السهلة الشائعة في موسيقى الخليج العربي ولكنها تبدو غريبة على الأسماع في موسيقى بلاد الشام ومصر والمغرب العربي.

٧-لاحظ تغيير سرعة الأدءا من م ١٤ : ٢٠ وذلك نتيجة استبدال وحدة الدوبل كروش بوحدة التربل كروش الأكثر سرعة وحيوية وهذا من السمات أو الأساليب الواردة استخدامها في قالب "التنويعات" مما يعتبر نقطة لصالح المؤلف لاستفادته من أساليب الموسيقى الغربية بهدف الإرتقاء بمستوى أداء الموسيقى العربية.

المادة غير العربية

* البحث
* المقال النقدى

شيء مشترك ألا وهو عدم التوقع، كما أنهما على امتداد المسرحية لم يفترقا بعد.

إن أركاديا تصف تقدم المعرفة البشرية، وتشير إلى أبدية المعرفة بالمقارنة إلى النهاية المحتومة والمتوقعة للجنس للبشري. إن العالم المادي في نظر اسحق نيوتن يبدو كمجموعة من كرات البلياردو على منضدة عديمة الاحتكاك بينما يرى أصحاب التمرين العلمي الحاجة إلى معادلات حسابية يمكِن من خلالها التنبؤ بما سيحدث ومعرفة ما حدث.

اكتشف سنوبارد بالإضافة إلى الرياضيات العلاقة بين التظاهر والفوضى. إن "اركاديا" قائمة على ملاحظة التناقض بين الرومانسية والكلاسيكية في النظم العاطفية والفن. إن هذا التناقض يبدو واضحا بزرع النظم البريطانية في تنسيق المواقع مقابل نظام "بيكتشرسك" إن ستوبارد انتقى حقبتين تاريخيتين، كل منهما في مواجهة الأخرى.

"التنوير والرومانسية". حيث تعتمد الأولى على الكلاسيكية اليونانية والرومانية كنموذج للبساطة والنسب التي تتضمن عاطفة في الثقافة والفن والأدب بينما كانت أفكار رومانسية القرن التاسع عشر ثورة ضد أفكار التنوير. إن المسرحية تتساءل إلى أي مدى يمكن أن نذهب في الاعتماد على العلم والحساب لشرح ماهية الحياة. إن هذا هو أحد الأسئلة المحورية للمسرحية.

يرى الكاتب أنه بالرغم من أن الحياة أو العالم مصيره إلى الفناء وكذلك يكون مصير الشباب والنبوغ والجمال فإنه يبقى أن العلم وحده هو الذي يفتح لنا آفاقا جديدة، وطرقا للاستمتاع بالحياة وجمالها.

ملخص
"الجنة المشئومة في مسرحية "أركاديا"
للكاتب : توم ستوبارد

د. نجوى سليمان [*]

يعرض هذا البحث لمسرحية (أركاديا) للكاتب الإنجليزي "توم ستوبارد".وكلمة أركاديا. تشير إلى إقليم في اليونان القديمة.. وإن كانت ترمز إلى مكان على الأرض يماثل الجنة. ويؤكد الكاتب في المسرحية على أنه عندما نكتشف كل المعاني ونفتقد كل الأسرار والغموض سنجد أنفسنا مصيرين على شاطئ خال.

وتعكس المسرحية فكرة "التناقض والصراع" بين العاطفة والمنطق، ويظهر ذلك من بدايات المسرحية، من خلال شخصيته "توماستيا" المراهقة، وهي في سن الثالثة عشرة فهي ترغب بشدة في تحصيل المعرفة، على نحو ما يظهر من أسئلة وإجابات معلمها عليها، حيث توضح تواصل المعرفة وإعادة اكتشافها من خلال أجيال مختلفة ولغات مختلفة، إن معظم أحداث الرواية تدور بين سنتي ١٨٠٩، ١٨١٢ في انجلترا، حيث أظهرت الطبقة المتعلمة اهتماما كبيرا بالعالم المادي معتمدة على اسحق نيوتن كمرشد لطبيعة هذا العالم وتركيبه. وعلى الرغم من أن الحب والمنطق في أركاديا. بيدوان على أنهما يمثلان قطبين مختلفين – فإنهما يشتركان في

---

* مدرس الأدب الإنجليزي، بكلية التربية، جامعة المنصورة.

<www.libertyhaven.com\theoretic >

Reiter, Amy. "Tom Stoppard". Salon.Com .11 March2004 <dir.salon.com\people\bc>

Renner, B. "A Review of Tom Stoppard's Arcadia & The Invention of Love". elimae. 26 Nov. 2003. <http://www.elimae.com\reviews>

Shea, Christian L. "Arcadia ".On-Line Review . 26 Nov. 2003 <http:www.geocities.com\Hollywood>

Sinard, Rodney .*Postmodern Drama* .New York: Univ. Press of America, 1984.

Stone, David. J. "Arcadia ".World Wide Web 9 Nov. 1997. 5 Feb. 2004 <http://www.math.grin.edu\>

Stoppard, Tom. *Plays Five* . London: Faber and Faber Limited, 1999.

"Tom Stoppard's Arcadia ".Theatre Review. 26 Nov. 2003. 6 Feb.2004 <http://www.kdhx.org\>

Yukse, Aysegul. "Aesthetic Distancing in Tom Stoppard's Drama". Plays, Musical &Scripts. 26 Nov. 2003. <http://memberstipod.>

WORKS CITED

" Arcadia Themes". Notes. 11 March 2004. <http://www. enotes.com\arcadia>

"Arcadia Tom Stoppard". Spark Notes. 20 Feb. 2004 <www. Sparknotes.com>

Berney, K. A. ed .*Contemporary British Dramatists* . London: St. James Press, 1994.

"The Chaos Theory ."Wikipedia . 20 Feb. 2004 <http://en.Wikipedia org\wiki\chaos theory>

Devaney, Robet L. "Chaos, Fractals, and Arcadia". Dynamical Systems and Technology. 21 Feb. 2004 <math bu. edu\DYSYS\arcadia>

Hayman, Ronald .*Tom Stoppard* . London: Heinemann Educational Books, 1978.

"In *Arcadia* by Tom Stoppard, What is the Joke in the Margin and Who is it Driving Mad?" Levennsworld Index . 26 Nov. 2003 <www.leynnsworld.com\other\>

Innes, Christopher .*Modern British Drama* .Cambridge: Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1992.

Jackson, Allyn. "Love and the Second Law of Thermody Tom Stoppard's Arcadia ."AMS. Nov. 1995. 26 Nov. 2003 <http://plue s educ.ciesin>

Nadel, Ira .*Double Act a Life of Tom Stoppard* .London: Publishing Limited, 2002.

Norman, Barry. "Freedom and Morality in the Plays of Stoppard". Liberty Haven. 18 Nov. 2003

knowledge appear before their eyes. So knowledge together with human life meets a tragic end and they are both doomed. However, Thomasina proposes a solution when she begs Septimus to teach her to waltz. Like Thomasina, Valentine sees that despite the fact that mathematics leads to this tragic image of the world at the end of time, yet math also generates the beautiful and intricate patterns that describe the manner of its passing "See? In an ocean of ashes, islands of order... Patterns making them-selves out of nothing. I can show you how deep it goes"(107).

So Thomasina and Valentine unlike Septimus see the universe as a doomed paradise. They can plunge into the depths of mathematics, yet still keep their exuberance for life intact. Even though the progress of science, gives us strong evidence of a melancholic view of human life, that in the long run youth, genius beauty and life itself will run down and dissipate into randomness, yet it is science also that" gives us new ways to perceive and value these delightful attributes of the world as is now, to walk in the beauty that the universe presents to us who know and love it"(The Second Law).

and Septimus but also by Valentine as he realizes suddenly that time flows irrevocably in the direction of heat death "till there's no time left. That's what time means"(125). The ties between past and present in the play are obvious especially when characters from both eras, who had been separated in previous scenes, suddenly appear together. Stoppard here seems to be alluding to the fact that although the world is unpredictable, patterns emerge and reemerge as time marches on. At one point the 19190s characters change into old-fashioned dress in preparation for a dance being held at Sidley Park.While Hannah and Valentine sit reading, Thomasina and her brother suddenly fly into the room, teasing each other. A moment later, we find Valentine and Septimus each in their separate times examining Thomsina's crude drawing of heat engine, which is solid proof that she had visioned the second law of thermodynamics long before it was technologically possible. Finally Valentine and Septimus reach an identical understanding of the universe, it is like a ball breaking a pane of glass, "you can put back the bits of glass, but you can't collect up the heat of the smash"(89) asserts the former, "So the Improved Newtonian Uni–verse must cease and grow cold"(110), echoes the latter.

The final waltz that Thomasina and Septimus share at the end of the play reveals a vital need for emotion and love between people. While the two talk about the end of the earth, they reach an understanding simultaneously as the limits and the ultimately unfulfilling nature of academic

is not science. This is story-telling"(131). Finally, Septimus is able to see the stark truth which is that while people wanting to learn the truth from those they follow, trying to be more clever and selective in choosing what little they carry, suddenly realize the tragic reality of the universe. "So we are all doomed! Dear me"(132).

This revelation leads us to question how far can we rely on science and mathematics to explain what life is all about. This is one of the central questions of the play and it had a great impact on Septimus. He was nearly driven insane by what Thomasina foresaw– that the second law of thermodynamics insures the world will become more and more incoherent and disorganized.Her realization that mathematics was not adequate to describe nature agonized him to the end of his days. Septimus spent the rest of his life working out the implications of Thomasina's math by hand, on paper after she died in a manor fire. Thomasina is ironically engulfed in the flame that she once seemed to understand better than anyone. Her tragic death at the eve of her womanhood drives Septimus to his tragic seclusion from the world living in a quaint hermit'shut. Hannah found a letter that described Septimus's life as a hermit: "It was Frenchified mathematick that brought him to the melancholy certitude of a world without light or life... as a wooden stove that must consume itself until ash and stove are as one, and heat is gone from the earth"(93).

At the end of the play, this tragic discovery of the doomed universe was not only perceived by Thomasina

separation, so random collisions of fast-moving and slow-moving particles tends to move extremes of both kinds towards the middle, not the other way around. This was noticed by Thomasina when she questions this matter:

> When you stir your pudding, Septimus, the spoonful of jam spreads itself round making red trail like the picture of a meteor in my astronomical atlas. But if you stir backwards, the jam will not come together again. Indeed, the pudding does not notice and continues to turn pink just as before. Do you think it odd? (12)

Thomasina at the end of the play draws an unexpected and frightening conclusion. She realizes suddenly according to all these scientific theories that the physical universe is a system to which it is by definition impossible to add energy from some external source. Consequently, as the second law of thermodynamics implies in the fullness of time everything runs down. The universe will end in a "heat death". In other words in this state no physical events will occur that are in any way useful or interesting as without temperature differences, there is no way to control or direct the energy in the heat.

Thomasina does her utmost to explain her findings to her tutor Septimus, but he is unable to understand her. When trying desperately to illustrate the implications of the idea without mathematics, her tutor objects that "This

down with the formula in hand and tried to calculate whether it would rain on the garden party three Sundays from now, we would find that the answer would depend critically on variations of the speed and direction of the wind so tiny that they could not be measured or detected even in principle.

In 1812, scientists were just beginning to understand the asymmetry of time in the physical universe and the nature of heat. In a closed system that contains both hot and cold bodies, the hot ones cool off and the cold ones warm up.Unlike the collisions of billiard balls, this physical event doesn't go equally well in reverse; lukewarm bodies do not spontaneously separate into hot ones and cold ones as Valentine pointed out:

> You can't run the film backwards.
> Heat was the first thing which
> didn't work that way. Not like Newton.
> A film of pendulum, or a ball falling
> through the air ... backwards, it looks
> the same...But with heat-friction- a ball
> breaking a window-it won't work back-
> wards...You can put back the bits of glass
> but you can't collect up the heat of the
> smash. It's gone... (132)

Probability works against it: just as there are more ways for a deck of cards to be mixed by suit than separated into suits, so that shuffling almost never results in spontaneous

curves, or curves that become smooth if viewed at a sufficiently large scale.

Stoppard treats mathematics lyrically and for the most part authentically.Despite the fact that his descriptions of mathematics may necessarily be criticized as vague, yet he says little that is incorrect. He invents fresh ways of describing words as when Valentine describes the meaning of the word 'trivial', he notes "It's a technical term...... The questions you are asking don't matter, you see. It's like arguing who got there first with the calculus. The English say Newton, the Germans say Leibniz But it doesn't matter ...What matters is the calculus"(Stoppard 106). Stoppard here tries to imbue words with new connotations as he also uses this technique later in the play when Hannah asks Valentine whether one could come up with an iterated algorithm to draw a picture he states:

> If you knew the algorithm and fed it back say, ten thousand times, each time there'd be a dot somewhere on the screen. You'd never know where to expect the next dot. But gradually you'd start to see this shape, because every dot will be inside the shape of this leaf. It wouldn't be a leaf, it would mathematical object. (68)

As Valentine asserts, iterated algorithms often exhibit sensitivity to initial conditions. That is if we for instance sat

ideals .The ideas that were stressed at that time included individuality, freedom, and the wildness of nature in their work. Hannah methodically proceeds to uncover Sidley Park's secrets, in contrast to Bernard, who jumps from one theory to another with reckless abandon. Indeed, as Robert Devaney stated, "the entire play pits the rationalism of Newton against the romanticism of Byron."

However, the elegance of classical mathematics as exemplified by Newton's law is misleading. Stoppard initially points out this idea when
Thomsina stated:

> Each week I plot your equations dot for dot, xs against ys in all manner of algebiracial relation, and every week they draw themselves as commonplace geometry, as if the world of forms were nothing but arcs and angles. God's truth, Septimus, if there is an equation for a curve like a bell, there must be an equation for one like a bluebell, ... why not a rose? (55)

In other words, the natural world includes many things and phenomena that are too irregular to be described by the kinds of equations that Newtonians preferred to think about. Simple formulas yield the ellipses of planetary orbits, the hyperbolas of comets, and the shapes of manufactured objects, their graphs are smooth

The ideas of regular versus irregular geometry or chaos versus order pervade all of the other events occurring at Sidley Park. We are thrust into a debate about emerging British landscape styles featuring the orderly classical style versus the irregular, "picturesque" style. This is obvious in the Gardens of Sidley Park which symbolize the transformation and transition between romanticism and classicism. Mr. Noakes the gardener who excels at frustrating Lady Croom with his new garden plans which aims at transforming Sidley Park into a classical masterpiece. He means to tear out the gazebo in favor of a hermitage and drain the lake with a newly improved steam engine. What he wants to do is to alter the green lush perfect Englishman's garden into an eruption of gloomy forest and towering crag"(Stoppard 43). The garden as Hannah describes it is a classical painting imposed on landscape. The garden represents romanticism, a decline from thinking to emotion .

The play is set in an English country estate and shifts fluidly between 180and the present. Stoppard "pits two opposing historical epochs against each other: Enlightenment and Romanticism"(eNotes). The eighteenth century age of Enlightenment stressed orderly, rational thought, and conformity to accepted rules and form, and looked to the Classical Greeks and Romans as models of simplicity ,proportion, and restrained emotion in culture, art, and literature. Romanticism of the early nineteenth century was a deliberate revolt against Enlightenment

nature is having the last laugh (as) the freaky stuff is turning out to be the mathematics of the natural world"(65). Stoppard's comparison between abstraction in mathematics and abstraction in art is a wonderful touch, but after that the ideas become tangled. The "Picassos of mathematics" are algebraic geometry areas that took abstraction in mathematics to an extreme. "The freaky stuff" to which Stoppard refers is concrete, nineteenth-century mathematics taken to a new level through the use of computers"(Arcadia).

In addition to mathematics, Stoppard also explores the relationship between order and chaos .In mathematics, chaos theory "deals with the behavior of certain nonlinear dynamical systems that exhibit the phenomenon known as chaos......Systems that exhibit mathematical chaos are deterministic and thus orderly in some sense"(Wikipedia). When asked once about the origins of *Arcadia* ,he replied that he had been reading *Chaos*, a book written by James Gleick which wonders about the contrasts between romanticism and Classicism in style, temperament, and art. In other words the world may not be Newtonian orderly. Stoppard reconstructs the theory showing through Thomasina but it how simple rules and equations which contain apparently no random elements can generate extraordinary complexity. Also, they have much greater explanatory power than conventional scientific theory.

> these data to analysis, it would embrace in the same formula both the movements of the largest bodies in the universe and those of the lightest atom; to it nothing would be uncertain, and the future as the past would be present to its eyes. (80)

Stoppard has understood something of the poetic heart of this area of mathematics. As the play fast forwards to the present, we find Hannah Jarvis and a literary scholar from Sussex, Bernard Nightingale exploring the libraries of Sidley Park for the former is writing a history of the estate's gardens, while the latter is searching for evidence that the poet Byron had visited there. They both try to "model" the Sidley Park of 1809 by piecing together clues left behind about Septimus, Thomasina and her work in mathematics, and Byron's elusive presence .

Hannah succeeds in finding some old notebooks belonging to Thomasina they are called the Primer as they are a symbol of learning and academia. She discovers the fact that Thomasina had begun experimenting with the iterations of functions. Although Valentine himself is using iteration to model the grouse population, he resists the idea that what Thomasina did bears resemblance to his own work, protesting that she would have only studied classical mathematics.Valentine notes after her time, "math left the real world behind, just like modern art....... Nature was classical, math was suddenly Picassos. But now

sooner or later be able to reach an understanding of this theory.

On the other hand, this deterministic theory posed some conceptual problems for the philosophers and this Stoppard makes clear in Septimus's question "If everything from the furthest planes to the smallest atom of our brain acts according to Newton's law of motion, what becomes of free will"(5).

Besides the deterministic theory in *Arcadia*, mathematics also plays an important role as Thomasina in *Arcadia* is not just an ordinary student who struggles with her algebra and geometry under the watchful eye of her teacher Septimus, but she is also a prodigy. This is because she actually tries to change the laws of mathematics by questioning the very foundations of these laws and finally succeeds in inventing "Thomasina's geometry of irregular forms'(aka fractal geometry), thus discovering the second law of thermodynamics.

Pierre-Simon Laplace was one of several writers in the early nineteenth century—who had this striking concept of the universe as the material instantiation of a mathematical formula:

> Given for one instant an intelligence which could comprehend all the forces by which nature is animated and the respective positions of the beings which compose it, if moreover this intlligence were vast enough to submit

and this helped him in examining the grouse population. Valentine is trying to formulate a complex model and he finds it very difficult due to the hunting and changes of food supply and other actors. So in other words he is completing Thomasina's work on this theory."Stoppard has understood something of the poetic heart of this area of mathematics. Describing his efforts with the "noisy" data he has on the grouse population"("The Second Law"). Valentine describes his difficulty to reach the truth as like a pianist who is tone deaf and cannot play your favorite song:

> Like a piano in the next room, it's playing your song, but unfortunately it's out of whack, some of the strings are missing, and the pianist is ... drunk...(so but unfortunately it's out of whack, some of the strings are missing, and the pianist is ... drunk ...(so you) start guessing what he tune might be. You try this, you try that, you start putting in notes which are missing or not quite the right notes. And bit by bit....". (66)

Valentine then starts humming "Happy Birthday". His description of the tune as being half baked alludes to Thomasina's earlier discoveries. So he in other words is saying that he is building on Thomasina's findings and will

impossibility to construct a device that operates in a cycle and produces no effect other than transfer of heat from a lower temperature to a higher temperature body. The physical universe as seen by Isaac Newton "consists entirely of material objects in motion, attracting one another gravitationally and occasionally colliding and rebounding, like billiard balls on a frictionless table"(Arcadia). These laws needed the ideas of the differential calculus which were commonplace among people who had scientific training. From these equations we can compute what will occur in the future and we would know what happened in the past. For example if we were observing a newly discovered comet for several nights, we can easily compute its orbit through these equations for months and years into the future or work backwards in the past .

This deterministic feature was realized twice in the play. First by Thomasina "If you could stop every atom in its position and direction, and if your mind could comprehend all the actions thus suspended, then if you were really, really good at algebra you could write the formula for all the future; "(Stoppard 5), and later by Valentine, a mathematician at Oxford who is Thomasina's counterpart in the modern period. He is attempting to understand the rise and fall of grouse populations using iteration. He uses two hundred years' worth of Sidley Park game books which include when shooting parties went out,

someone is truly curious. At one point in the play, Valentine vows to relinquish the grouse project, but Hannah tells him not to give up. Stoppard depicts Valentine as a mathematician who is circumspect and precise in his research.

On the other hand, Stoppard makes merciless fun of Bernard who is one of the opponents of modern science as he creates an erroneous theory about Lord Byron, murdering the poet Ezra Chater. Hannah finds out that Chater died in India of a monkey bite thus Hannah pokes holes in Bernard's theory. Bernard attacks science as he declares "why does scientific progress matter more than personalities? ... Don't confuse progress with perfectibility. A great poet is always timely. A great philosopher is an urgent need. There's no rush for Isaac Newton.we were quite happy with Aristotle's"(76).

While Thomasina and Septimus make new discoveries ,Hannnah and Valentine (a mathematician at Oxford and Septimus's equivalent) work to find their discoveries. While the work of Thomasina and Septimus is at first lost, yet it is later found again. Stoppard here displays the immortality of knowledge in comparison to the eventual and inevitable end of the human species as Thomasina miraculously theorizes the second law of thermodynamics and chaos theory way ahead of her time.

The law of thermodynamics could be defined as the

wanting to know that makes us matter. Otherwise we're going out the way we came in... If the answers are at the back of the book I can wait, but what a drag"(106).

Although reason and love are seen in *Arcadia* as occupying two different poles, yet they have "something in common : both are unpredictable"(Theatre Review). This is apparent all through the play as Septimus is having an affair with the wife of Ezra Chater, a poet and amateur biologist who is visiting Sidley Park. Septimus's true love is Thomasina's mother, Lady Croom, a bossy, lady in sardonic tradition. She flirts with a visiting Polish pianist, frolics with her neighbor Lord Byron and then finally with Septimus.

In *Arcadia* love and reason are never separated from each other. For example when Bernard makes his great discovery he immediately flirts with Hannah, stating how academic knowledge boosts his sexual confidence. Sex and heat in *Arcadia* are seen as equal and they display an eventual objective and need of all humans. Chloe Coverly Thomasina's modern day equivalent articulated that Newton forgot to account for sex in his deterministic universe." The only thing wrong is people fancying people who aren't supposed to be in that part of the plan"(Stoppard 104). So here again the unpredictability of love is stressed in the play.

Arcadia works as a description of humanity's own progression of knowledge. Valentine is bewildered about how to explain mathematics but eager to do so when

upset because such discoveries will be retrieved again, in another time and possibly in another language. He also notes how each generation is fortunate to learn what little it can carry. "We die on the march. But there is nothing outside the march so nothing can be lost to it...... Ancient cures for diseases will reveal themselves once more"(Theatre Review). Septimus's words actually have come true with the rebuilding of the library of Alexandria , as he pointed out to Thomasina "We shed as we pick up,.....like travelers who carry everything in their arm, and what we let fall will be picked up by those behind"(57).

About half of the scenes in the play are set in 1809 and 1812, in England, when educated people thought about the physical universe a great deal. They mainly relied on Isaac Newton as their guide to its nature and structure. Tom Stoppard shuttles his play between the early nineteenth century and the present. Thomasina displays the conflict between love and reason in the past, whereas Hannah, the academic feminist researcher represents this conflict in the present. Hannah, like Thomasina's description of Queen Elizabeth, is able to separate sex from intellectual power and, in her case, pushes sex from view. She resists carnal knowledge with effort as when she dislikes the idea of having her picture taken or submitting to a kiss. She refuses also to be called Valentine's fiancée and scorns Gus's flirtation. Hannah is similar to Thomasina in her desire to know as she stresses the importance of scientific progress and knowledge "It's

picture of a reality where all humanity is doomed as Stoppard states "when we have found all the meanings and lost all the mysteries, we will be alone, on an empty shore"(Tom Stoppard 132). The fate of the universe undergoes certain epochs before it reaches its doomed end. These include: reason vs. emotion (Stoppard 38), chaos vs. order (Stoppard 43), Classicism vs. Romanticism (Stoppard 5), and the second law of thermodynamics (Stoppard 38).

The conflict between emotion and reason is touched upon in the first pages of the play. It is 1809 and Thomasina Coverly, a thirteen year old girl, asks her tutor Septimus, what is "carnal embrace", and he tells her that "Carnal embrace is the practice of throwing one's arm around a side of beef"(Stoppard 8). Septimus reminds her that she was supposed to be trying to prove Fermat's Last Theorem. Stoppard wants to make clear here a dual purpose within Thomasina's character to discover the rules of life and love while also working out the rules of mathematics. She is a teenager who has exceptional educational opportunities. Her eagerness for knowledge leads her to discover the principles of heat which symbolizes sexual knowledge. Thomasina's love of knowledge is apparent when she sobs over the literature lost when the library of Alexandria burned down and thinks of this ancient disaster with a deep and personal sense of loss" How can we sleep for grief?"(Stoppard 56), she asks her tutor Septimus. He tells her she should not be

THE DOOMED PARADISE IN TOM STOPPARD'S *ARCADIA*

Arcadia was first produced on the Lyttleton stage at the National Theatre on April 13, 1993 and was directed by Trevor Nunn. It met instant critical acclaim. A Daily Telegraph critic reported, "I have never left a play more convinced that I'd just witnessed a masterpiece". The play went on to be produced in London at the Haymarket Theatre where it ran until 1995 .Vincent Canby, a New York Time theatre critic stated that the play was like a "dream of levitation: you're instantaneously aloft, soaring, banking, doing loop-the-loops and then, when you think you're about to plummet to earth ,swooping to a gentle touchdown of not easily described sweetness and sorrow" (14).

Tom Stoppard's *Arcadia* is an uproarious, witty and elegant play with unsettling undercurrents. The name "Arcadia" refers to a region in ancient Greece but has come to evoke a reference to any place of idyllic simplicity or earthly paradise. Stoppard titles his play with one of its most dominant tropes – that of the myth of Eden & the Tree of Knowledge. What makes these characteristics most welcome is that they are specially designed to draw a

THE DOOMED PARADISE IN

TOM STOPPARD'S

ARCADIA

BY

Dr. Nagwa Abou-Serie Soliman
(Ph. D. Ain-Shams)
Lecturer of English Literature (Novel)

Faculty of Education
Mansoura Universiy

May 2004

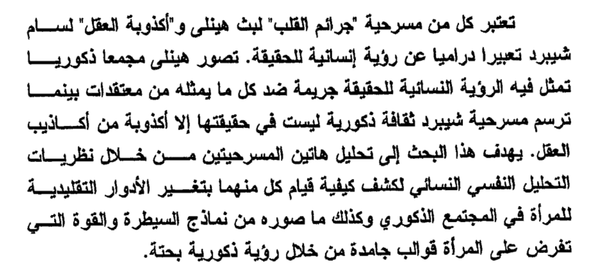
مسرحية تحولا في وعي المشاهد حيث تتوحد بطلات مسرحية هينلى في رؤية نسائية جديدة تحقق فيها المرأة ذاتها من خلال العمل الجماعي والتضامن والتماسك النسائي بينما يدرك أبطال مسرحية شيبرد من الرجال قيمة الدور الذي تلعبه النساء في الحياة لما له من أثر كبيرة في تحقيق مجتمع متوازن يسوده السلام والحب. يطوع كل كاتب اللغة لخدمة أغراضه الفنية حيث تصور مسرحية "جرائم القلب" أن اللغة التي يستخدمها المجتمع الذكوري تسودها لهجة السيطرة والإخضاع بما يتنافى والوضع الجديد للمرأة وما يمثله إثبات الذات والاعتماد على النفس. وبالتالي تستخدم لغة جديدة تعبر عن حرية المرأة مما يتناسب وتطلعاتها ورغباتها. أما مسرحية "أكذوبة العقل" فنستخدم اللغة كأداة مسرحية محملة بالرمز والصور البلاغية التي تخاطب المشاعر والوجدان والعقل في آن واحد. وتعبر هذه المسرحية أيضاً من خلال لغتها وتلاعبها بالألفاظ عن حالة الخلل الذهني الذي يسود الأبطال ويعبر عن اليأس والعقم وفقدان التواصل الذي يصيب الإنسان في المجتمع المعاصر.

وأخيراً يسمى كل من هينلى وشيبرد لتغيير وعي المتفرج من خلال عرض وتناول مفاهيم جديدة لعالم جديدة يضم ما يمثله النساء والرجال جنبا إلى جنب من طاقة، ويقر بالاختلاف بين الجنسين ويحترم حرية المرأة وحقها في إثبات ذاتها من أجل عالم أفضل. ولكن تظل مسرحية هينلى نموذجا للأدب النسائي السياسي الذي يعبر عن رؤية المرأة بينما تمثل مسرحية هينلى نموذجا للأدب النسائي السياسي الذي يعبر عن رؤية المرأة بينما تمثل مسرحية شيبرد إلى حد كبير العمل الأدبي الذكوري الذي يهتم بقضايا المرأة. ومن ذلك يخطئ كل ناقد يرى في (جرائم القلب) نموذجاً ضعيفاً للدور الجديد للمرأة، ويخطئ أيضاً من يحاول أن يدرج "أكذوبة العقل" تحت الأدب النسائي السياسي. فأي محاولة من هذا النوع ليست إلا جريمة أخرى من جرائم القلب أو أكذوبة أخرى من أكاذيب العقل.

ملخص

تغيير الوعي الإنساني :
مسرحية جرائم القلب لبث هينلي
ومسرحية أكذوبة العقل لسام شيبرد

د. فاطمة المهيري(*)



تعتبر كل من مسرحية "جرائم القلب" لبث هينلى و"أكذوبة العقل" لسام شيبرد تعبيرا دراميا عن رؤية إنسانية للحقيقة. تصور هينلى مجمعا ذكوريا تمثل فيه الرؤية النسائية للحقيقة جريمة ضد كل ما يمثله من معتقدات بينما ترسم مسرحية شيبرد ثقافة ذكورية ليست في حقيقتها إلا أكذوبة من أكاذيب العقل. يهدف هذا البحث إلى تحليل هاتين المسرحيتين من خلال نظريات التحليل النفسي النسائي لكشف كيفية قيام كل منهما بتغير الأدوار التقليدية للمرأة في المجتمع الذكوري وكذلك ما صوره من نماذج السيطرة والقوة التي تفرض على المرأة قوالب جامدة من خلال رؤية ذكورية بحتة.

وبالتالي تعمل المسرحيتان على تغيير وعي المتفرج من خلال إدراكه للوضع الجديد للمرأة ودورها الفعال في المجتمع والقضاء على أي أدوار قديمة متوارثة كانت تقوم بها المرأة وما فيها من اضطهاد وإخضاع وسيطرة يلجأ كلا الكاتبين مع اختلاف جنسهما إلى الأسلوب التراجيكومدى في عرض أفكارهما حيث يجسدان ي قالب واحد الضحك والبكاء مما يسبب إرباكا للمتفرج الذي لا يلبث ان ينزعج متفاعلا مع الأحداث ويخجل لما يدركه من ظلم المجتمع الذكوري وممارساته تجاه المرأة بشكل خاص وكذلك ما يلاحظه من زوال القيم الإنسانية والمثل العليا للأخلاق في المجتمع المعاصر بشكل عام. تمثل نهاية كل

(*) مدرس بقسم اللغة الإنجليزية، كلية الآداب، جامعة عين شمس.

Modern Drama 36.1 (Sept 1990) : 494 - 506.
Wolf, Matt. "A Lie of the Mind." *Variety* 383.8 (16 July 2001) : 25.
Wright, Elizabeth. Ed. *Feminism and Psychoanalysis : A Critical Dictionary*. Cambridge : Basil Blackwell, 1992.

Ragland-Sullivan, Ellie. "Hysteria." *Feminism and Psychoanalysis : A Critical Dictionary*. Ed. Elizabeth Wright. Oxford : Basil Blackwell, 1992 : 163 - 66.

Rochlin, Margy. "The Eccentric Genius of Crimes of the Heart." *Ms. Magazine* 15 (Feb 1987) : 12 - 14.

Sauvage, Leo. "Reaching For Laughter." The New Leader 64 (Nov 30) : 19 - 20.

Savona, Jeanette Laillou. "French Feminism and Theatre : An Introduction." *Modern Drama* 27.4 (Dec 1984) : 541 - 48.

Selden, Raman and Peter Widowson. Eds. *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*. Lexington, Kentucky : The University Press of Kentucky, 1993.

Shapiro, Harriet. " Sam Shepard has enough horse sense to coral his talented sisters into his dramatic stable." *People Weekly* 25 (6 Jan 1986) : 78 - 81.

Shepard, Alan Clarke. "Aborted Rage in Beth Henley's Women." *Modern Drama* 36.1 (March 1993) : 96 - 108.

Shepard, Sam. *A Lie of the Mind*. New York : Plume, 1987.

---------- "Geography of a Horse Dreamer." Interview with Sessums, Kevin. (Sept 1988) : 74 - 8.

---------- "Emotional Territory" . Interview with Rosen, Carol. *Modern Drama* 36.1 (March 1993) : 1 - 11.

---------- "The Rolling Stone Interview : Sam Shepard." Interview with Cott, Jonathan. *Rolling Stone* 18 (Dec 1986) : 166 - 87.

---------- "Visualization, Language and The Inner Library." *Drama Review* 21.4 (Dec 1977) : 49 - 58.

Stanko, Elizabeth. *Intimate Intrusions : Women's Experience of Male Violence*. London Routledge, 1989.

Styan, J.L. *The Dark Comedy : The Development of Modern Comic Tragedy*. Cambridge University Press, 1979.

Vermeulen, Michael. "Sam Shepard : Yes, Yes, Yes." *Esquire* 93 (Feb 1980) : 79 - 86.

Walker, Beverly. "Beth Henley." (profile) *American Film* 12 (Dec 1986) : 30 - 31.

Whitford, Margaret. "Irigaray, Luce." *Feminism and Psychoanalysis : A Critical Dictionary*. Ed. Elizabeth Wright. Oxford : Basil Blackwell, 1992 ; 178 - 83.

Whiting, Charles G. "Images of Women in Shepard's Theatre."

Service Inc, 1982.
Humm, Maggie.Ed. *Feminisms: A Reader*. Hertfordshire : Harvester Wheatsheaf, 1992.
Irigaray, Luce. "The Poverty of Psychoanalysis." Trans. David Macey and Margaret Whitford. *The Irigaray Reader*. Ed. Margaret Whitford. Oxford: Blackwell, 1991.
Keyssar, Helen. *Feminist Theatre : An Introduction to plays of Contemporary British and American Women*. New York : Grove, 1985.
Klebb, William " Worse than Being Homeless : True West and The Divided Self." *American Dreams : The Imagination of Sam Shepard*. Ed. Bonnie Marranca. New York : Performing Arts Journal Publications, 1981 : 117 - 26.
Kristeva, Julia. "La revolution du langue poetique." Selden, Raman and Peter Widowson: 141 – 43, 225 – 27.
Kuhn, Thomas S. *The Structure of Scientific Revolutions*. 3rd Ed. Chicago : *University of Chicago Press*, 1996.
Lacan, Jacques. "Le Seminaire, book 20." Wright: 201 – 207.
Lanier, Gregory W. "Two opposite Animals : Structural Pairing in Sam Shepard's A Lie Of the Mind." *Modern Drama* 34.3 (Sept 1991) : 410 - 21.
Laughlin, Karen L. "Criminality, Desire and Community : A Feminist Approach to Beth Henley's Crimes of the Heart." *Women and Performance : A Journal of Feminist Theory* 3.1 (1986) : 35 - 51.
Lion, John. "Rock'n Roll Jesus with a Cowboy Mouth : Sam Shepard is the Inkblot of the' 80S." *American Theatre* 1.1 (April 1984) : 1 - 12.
Lisak, David. "Sexual Aggression, Masculinity and Fathers." *Signs* 16.2 (Winter 1881) : 238 - 62.
Maccannell, Juliet Flower. "Language." Wright " 209 - 15.
Mc Donnell, Lisa J. "Diverse Similitude : Beth Henley and Marsha Norman." *Southern Quarterly* (Spring 1987) : 95 - 104.
Mottram, Ron. "Exhaustion of The American Soul : Sam Shepard's A Lie of the Mind." *Sam Shepard : A Casebook* .Ed. Kimball King. New York: Garland Publishing, 1988.
Rabillard, Shelia. "Sam Shepard : Theatrical Power and American Dreams." *Modern Drama* 3.1 (1987) : 58 - 71.

Falk, Florence. "Men Without Women: The Shepard Landscape." : *American Dreams : The Imagination of Sam Shepard.* Ed. Bonnie Marranca, New York : Performing Arts Journal Publications, 1981 : 90 - 104.

Felman, Shoshana. "Women and Madness : The Critical Phallacy." *Diacritics* 5.46 (1975) : 2 - 10.

Ferguson, Marilyn. *The Aquarium Conspiracy : Personal and Social Transformation in the 1980S.* Los Angeles : Tarcher / Putnam. 1980.

Fiedler, Leslie. *Love and Death in The American Novel.* Illinois State University Press : Dalkey Archive Press, 1997.

Gilbert, Sandra M. and Susan Gubar. *The Madwoman in The Attic : The Woman Writer and The Nineteenth Century Literary Imagination.* New Haven : Yale University Press, 1979.

Gilligan, Carol. *In A Different Voice : Psychological Theory and Women's Development.* Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 1982.

Girard, Rene. *Deceit, Desire and The Novel : Self and Other in Literary Structure.* Trans. Yvonne Freccero. Baltimore : John Hopkins University Press, 1976.

Grant, Gray. "Shifting the Paradigm : Shepard, Myth, and the Transformation of Consciousness." *Modern Drama* 36.1 (1993) : 120 - 30.

Guerra, Jonnie. "Beth Henley : Female Quest and The Family – Play Tradition." *Making A Spectacle : Feminist Essays on Contemporary Women's Theatre.* Ed. Lynda Hart. Ann Arbor : The University of Michigan Press, 1992 : 118 - 30.

Haedicke, Janet V. "A Population [and Theatre] at Risk : Battered Women in Henley's Crimes of the Heart and Shepard's A Lie of the Mind." *Modern Drama* 36.1 (March 1993) : 83 - 95.

Harbin, Billy J. "Familial Bonds in the plays of Beth Henley." *Southern Quarterly* 25.3 (1987) : 81 - 94.

Hardgrove, Nancy D. "The Tragicomic Vision of Beth Henley's Drama." *Southern Quarterly* 22.4 (1984) : 54 - 69.

Hart, Lynda. *Sam Shepard's Metaphorical Stages.* New York : Greenwood Press, 1989.

Henley, Beth. *Crimes of the Heart.* New York : Dramatists Play

Works Cited

Auerbach, Doris. "Who was Icarus's Mother ? The powerless Mother Figures in The Plays of Sam Shepard." *Sam Shepard : A Casebook*. ED. Kimball King. New York : Garland Publishing, 1988 : 53 - 64.

Bachman, Charles R. "Defusion of Menace in the Plays of Sam Shepard." *Modern Drama* 19 (Dec 1976) : 405 - 15

Billman, Carol P. " Women and the Family in American Drama." *Arizona Quarterly* (1986) : 35 - 48.

Bottoms, Stephen J. *The Theatre of Sam Shepard : A Casebook*. Cambridge : Cambridge University Press, 1988.

Busby, Mark. " Sam Shepard." *Dictionary of Literary Biography : Twentieth Century American Western Writers*. 2nd. Series. Brigham Young University : The Gale Group, 1999 : 259 - 68.

Chesler, Phyllis "Women and Madness." *Feminisms : A Reader*. Ed. Maggie Humm. New York : Harvester Wheatsheaf, 1992 : 228 - 32.

Chinoy, Helen Krich and Linda Welsh Jenkins. Eds. *Women in American Theatre*. New York : Theatre Communications Group, 1987.

Cohn, Ruby. "Shepard, Sam." *Contemporary Dramatists*. 4th Edition. Ed. D. L. Kilpatrick. Chigago and London : St. James Press, 1988 : 480 - 82.

Corliss, Richard. "Crimes of the Heart." *Time* 128 (Dec 22) : 70

Deats, Sara Munson and Lagretta Tallent Lenker. Eds. *The Aching Hearth : Family Violence in Life and Literature*. New York : Plenum Press, 1991.

De Lauretis, Teresa. *Technologies of Gender*. Bloomington : Indiana University Press, 1987.

--------- *Alice Doesn't : Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington : Indiana University Press, 1984.

Dellasega, Mary. "Beth Henley." *Speaking on Stage*. Eds. Philip Kolin and Colby Kullman. Tuscaloosa : University of Alabama Press, 1996: 250 - 59.

Durkman, Steven. "Sam Shepard – play writer." *American Theatre* 17.8 (Oct 2000) : 40.

other hand, demonstrates Shepard's words as power tools in the delineation of shriveling American ideals and the decay of national pride. However, through his juxtaposition of 'male' and 'female',' fire' and 'snow' 'lies' and 'truth' Shepard is able to make sense out of nonsense and to address the mind and the emotions of his audience at one and the same time. Eventually, critics who try to undermine Henley's work and classify her play within a body of women's literature as opposed to feminist drama are incapable of recognizing her feminist agenda in dramatic presentation. Other critics who perceive feminist tendencies in Shepard's play fail to read the meaning between the lines and grasp the human and universal perspective of Shepard's framework.

The final effect of both plays is a transformation of consciousness wherein the theatre acting as an instrument of multi-culturalism continues to break down hostile attitudes, formulate positive interactions and assume a kaleidoscopic presence that celebrates change. New questions are asked; new stories are made, new visions are discovered and old realities are re-examined. Most important is that a kinetic power of heterogeneity has evolved to transform energy towards a rise, an advancement and progress of life as opposed to the regression into false feuds, crimes and lies that curtail human freedom and devour its fertility and continuity.

experiences results in an excellent juxtaposition of impressions that awakens the spectator to his embracement and his own activity in life as well as in watching the plays. The dark comic tone of both works enhances the transformation of consciousness desired by both playwrights and intensifies the process of paradigm shifting that takes place while audience reshuffle their values and ask new questions.

Unlike the happy ending proposed by the dramatic conventions of comedy, *Crimes of the Heart* and *A Lie of the Mind* do not conform to the ideal marriage of the hero and heroine. Inside Henley's crucible of tragic-comedy, heroines' comic fantasies and tragic ambitions collide; they acquire new feminist energies and move on towards a more liberal and autonomous mode of living. The final embrace of the characters in *A Lie of the Mind* is indeed the comic version of their tragic loss of communication. Despite the union suggested, no comic resolution is achieved. The comic relief is crippled by the tragic limitation of Shepard's dramaturgical decision.

The language employed in *Crimes of the Heart* and *A Lie of the Mind* is a new language that corresponds to the new vision of truth – a language that deconstructs the lies and the crimes of a patriarchal vision of reality in Henley's play, and that ignites the spectators' imagination to symbols and metaphors of multiple layers of meaning in Shepard's. *Crimes of The Heart* reveals that patriarchally controlled language is inadequate and untrustworthy in realizing female desires and that even silence, once an expression of lack of communication, is no longer accepted in a feminist tradition of powerful feminine discourse that describes new images of power and autonomy. *A Lie of the Mind*, on

basic asymmetry between the terms 'masculine' and 'feminine' wherein man defines the human and woman defines herself. Emanating from such distortion of truth, the attempt to trap women inside a male truth is rejected and feminist psycho analytic theory shows severe resistance to male-formulated discourse. However, feminist criticism has shown how Beth Henley identifies clearly feminine subjects who acquire a consciousness of themselves and move to affect a transformation of consciousness of their spectators while Shepard still engulfs the female subject within a universal truth and subjects feminine assertiveness to a larger national motif of a heroic America and the promise of a better future for mankind. Beth Henley highlights female sexuality as a cause of oppression as well as a source of celebration - a key issue in the personal as political concept of feminism while Sam Shepard embraces the possibility of engendering a male personality out of the addition of gender female qualities to reproduce children with more balanced character traits. For both playwrights the Lacanian 'Imaginary' and 'Symbolic' concept or Kristeva's equivalently 'Semiotic' and the 'Symbolic' analysis function as viable psychological devices in analyzing the troubled nature of their protagonists, where the over stepping of the one phase over the other is responsible for mental derangement and psychotic symptoms.

Laughter is offered by both Henley and Shepard as a tool for relief but also for venting anger. Hence characters in both works constantly laugh off their troubles and their miseries. They laugh at death, at anger and at patriarchal stereotyping. This perplexing situation of maladjustment which the characters undergo and the spectator

their mother's. Beth and Sally in *Lie* are neither as passive nor as patient as Meg and Lorraine, respectively, in their defiance of the patriarchal regime. Beth goes to work and confronts Jake's jealousy. Sally sticks to her home and rejects both her father's and brother's endless hunt for identity on the frontier. But whereas the women in *Crimes* unite in a vision of sisterly love and for a moment overcome their sorrows and reveal the truth in their hearts and their rejection of injustice and oppression, Beth in *Lie* still seeks comfort in a phony relationship with Frankie, Jake's brother, another perhaps more balanced marriage as an alternative to a previous deformed vision of patriarchal truth. A significant reorientation of the Magrath sisters' desires occurs in *Crimes* and a fundamental step to produce gender balanced personalities is attempted in *Lie*. Henley does not go to the extreme of proposing a community of self reliant and self-dependent women in a world devoid of men and Shepard does not expect the male and the female to unite eternally without opposition. These will be further perpetuations of crimes of the heart or lies of the mind. Women may for some time conceive men as the enemy, a phase prior to a more developed and stabilized community wherein mutual rights and duties are respected and safeguarded; and males and females may momentarily meet, like fire and snow, in complete harmony to proceed to a better understanding of the balanced opposition of their contradictory natures.

Feminist literary theory, applied to both plays, reveals the deconstruction of the patriarchal order, the creation of a female subjectivity that refuses the masculine notion of authority or truth. Feminist criticism seeks to deconstruct pre-existent reality and reveal the

families, concepts, attitudes and even visions of truth. The two families in Montana and California, are respectively separated by distance and everlasting lack of communication yet, they are united in their similar practice of patriarchal stereotyping and their perpetual exercise of lies that perpetuate the values of a patriarchal culture. Bound also by the marriage of Jake and Beth, or the male and the female, another distortion of truth is experienced as, for Shepard, such an incredible schism between two opposite animals is very hard to overcome. Moreover, a compulsive urge towards violence, a lack of compassion and a sense of loss, pervade the lives of the two families. Unlike *Crimes of the Heart,* Shepard's play does not present only women protagonists but his principal protagonists are callous, inconsiderate and jealous males who are major oppressors of their wives and willful participants in their plight. Women's resilience and strength is not offered as a solution to the patriarchal crisis but a replacement for masculine failure. Father / son disputes are substituted by mother / daughter reconciliation and husband / wife conflict is broadened to represent male / female antagonism and metaphorically assumes the larger meaning of a national breakdown where sterile marriages breed wasteful, lost and desperate children. Obsessive delusions of masculinity are represented in both plays and the female struggle for self-recognition, independence and autonomy runs through both works. The difference between generations is another family aspect that both Henley and Shepard depict where the women of the younger generation are more positive, more resilient and much stronger in their combating of patriarchal strategies of submission and possession. The Magrath sisters' crimes are not as self-destructive as

look at the meaning assigned to life is attempted in order to see people as whole human beings with complex lives eroding the labels they are given and the bias with which they are viewed. A whole patriarchal culture is questioned and examined; its stereotypes rejected; its male gaze diverted and its wholly accepted traditional values ransacked, destroyed and replaced. Both works reveal how the human quest for a common ground becomes painful and exhaustive for soul and spirit when gender, politics and sexuality become battlefields. Marginalized female voices become principal willing participants in the strategy for survival and demonstrate a new desire for autonomy and independence. However, Beth Henley's *Crimes of the Heart* focuses on women only protagonists who undergo suffering, injustice, hostility, battering, physical and verbal abuse from a patriarchal male community that continues to stifle their will and deprive them of self-esteem as well as power and energy. They eventually commit crimes – not just the literal murder of Babe's husband, but several other crimes in their hearts wherein they have rejected the whole patriarchal culture and deconstructed their abject position. Not only have the Magrath sisters : Lenny, Meg and Babe rediscovered themselves, their diversity, their difference and their multiple selves but they have joined force in an action of sisterly bonding to celebrate their femininity and future strength – an action that precedes collective political action and that is conceptualized as a tremendous crime by patriarchal double standards in which it is much safer that women feel guilty rather than angry and to be co-dependent rather than self-determined and assertive. *A Lie of the Mind*, on the other hand, is structured in a manner that conveys the structureless human existence in pairs of characters,

challenging pre-conceived stereotyped roles of female death, sterility and submission. That Beth in *A Lie of the Mind* is a deconstruction of male dominance and subjectivity is an impoverished outlook as Beth is curtailed by her brain – damage and her deranged, impaired image. The women in Henley's play are more feminist and more dangerous because they are set free as sane and rational beings who defy patriarchal criminality and whose bonding would give rise, undoubtedly, to a most dangerous female community that acts as a threat and a menace to a patriarchal vision of reality. This is not however to detract Shepard's contribution to the feminist discourse yet it is a justification of the position of each playwright in a positive attempt to transform the consciousness of a world deluded by lies, and come to an enlightenment of the truth that belies the lie - in dramatic representations that embrace female stereotypes, rights, difference and autonomy wherein Henley gives a feminist view and Shepard a humanistic outlook. In the words of Deats and Lenker,

> Literature, by imitating reality (or at least the ideology perceived as 'reality' by a particular culture), can provide a mirror in which these ideologies may be viewed and deconstructed, while simultaneously offering patterns and tools for reconstructing a more egalitarian and pacific society. (9)

Both *Crimes of the Heart* and *a Lie of the Mind* are dramatic representations of crimes and lies that conceal a perverted vision of human truth. In both plays the barriers of silence are broken and a deeper

women worse than Shepard, feeding the stereotype of gender, race and class rather than endowing them with Shepard's greater freedom. She also finds that Beth in Shepard's *Lie* "parodies the Freudian biological fiction of a female scar of inferiority and the Lacanian linguistic fiction of female lack", the theatricality of which by "the Oedipal myth of female castration" in the play "exposes feminine absence or weakness as a masculine binary construct, a lie of the mind to sustain subject/object dominance and foster male subjectivity by subjection". In other words, Haedicke finds Shepard's delineation of Jake's patriarchal attitude towards Beth, his perception of her as an inferior female who lakes male power and independence and his final revelation that everything is just of his mind, more feminist than Henley's treatment of her women's roles and situation in a patriarchal society as fact. For Haedicke, Henley maintains the status quo while Shepard exposes the impoverishment of patriarchal perception of truth. On the other hand, Haedicke finds Henley's play a focus "on rebirth of identity through female and family bonding – a vision rather than a reaction to patriarchal forces" wherein Henley "refuses to deconstruct the subject though she insists on gender as construct" (Haedicke 83,87). But the fact is that analysis of both plays has in fact given evidence that such feminist depreciation of Henley's play is lacking in its recognition of Henley's double-voiced discourse which contains a portrayal of patriarchal male subjectivity as well as a deconstruction of female objectivity; a dominant as well as a muted level of interpretation. The celebration of sisterhood at the end of *Crimes of the Heart* is in fact a celebration of female difference and of powerful women creating their own destiny, expressing their own will and

"fragmentation not integration" (Lanier 418), at the close of *A Lie of the Mind* are only partly correct. Shepard does separate his characters, impair their speech and disturb their minds because his objective is not a peaceful reunion but a drastic transformation of consciousness wherein symbols like 'the flag', ' the snow' and 'the fire' assume both a mythical and metaphorical significance. There is a re-birth of human power, a re-vision of past values and a re-examination of the multiple lies of the mind that a human being creates to confound the audience about truth.

Like the Magrath sisters in *Crimes of the Heart, who* have finally been reconciled with themselves and with each other, the women in *A Lie of the Mind* have reached only a final communication with each other. While the male patriarchs in *Crimes* have been off stage from the beginning, the male figures abandon the stage at the end of *Lie*. In both plays, the place is no longer significant. Whether it is 'Granddaddy's kitchen' or the family house, be it Hazlehurst, Mississippi or Montana or California, whether people abandon the past or remain rooted, what really matters is the connection, the recognition and the awareness of the true values amidst distorted visions of truth. Shepard himself has realized that what is most valuable is not the place itself but the other people and that through other people one can find recognition of himself as well as others. For him that is where the real home should be (Ver Meulen 86). The comic vision presented by both playwrights of the tragic plight of males and females; their despair, their disappointment and their lack of communication is their positive testament to a possibly hopeful future in the midst of a negative environment of anger, violence and lies. Janet Haedicke, however, accuses Beth Henley of treating her

The final bizarre act of *A Lie of the Mind* is a radical transformation of received roles and patriarchal political values. Though the mothers of the two families are united with their daughters and are able to discard past blemishes, purge themselves of patriarchal scars and expel the male tyrants from their framework, yet the result is not the suggestion a happy family community as in *Crimes of the Heart* but rather a re-visioning of the family situation as a metaphor for a national hope and a new move from heart-break to heartlift. For Shepard who finds endings hard and phony because of the attempt to wrap up threads into something fruitful, "an open-ended structure where anything could happen as opposed to a carefully planned and regurgitated event" (Shepard 50) is a better option. That the play ends with a double embrace wherein Beth embraces Frankie and Baylor kisses Meg is no indication of the true situation. Beth is not actually aware who Frankie is but considers him a replacement of Jake while Meg could only see "fire in the snow" and wonders " How could that be ?" (Lie 131) The fact is that " integration has been promised, but disintegration is delivered" (Lanier 128) Shepard insinuates that any sense of relief attained by a presumed deconstruction of the patriarchal order remains an unfinished journey. Bachman believes that " the main dynamism ... is not that of union ... the dynamism of love but of displacement ... the dynamism of power" (405). While Lion realizes that only on the surface does Shepard's world make sense but on closer examination he seems bent on showing that "the world doesn't make sense, can never make sense, will never make sense" as Shepard has not " deconstruct[ed] personality as some would claim – he was a deconstructed personality" (8). However those critics who can only see

doesn't last forever but "just this one moment" (Crimes 72). Soon afterwards, the sisters bring a knife to cut the cake "in celebration of Lenny being born !", after which they eat and rejoice while "saxophone music is heard and continues to play" (Crimes 72). The three sisters have come to an awareness of themselves as potent, self-determined, autonomous beings who are capable of expressing themselves and achieving their desires. Babe realizes that she is not all alone and that jail is a better solution than Zackery's abuse. Meg confronts her failure and decides to care about others. Lenny acquires self esteem and the final scene is one of a new culture being born. Happiness is possible in Henley's world though it does not last forever because of pressures, struggles and the difficulty of changing steadfast and long-lasting values and traditions. Despite the emptiness, the sterility and the despair, the Magrath sisters are able to survive and endure, joining physically and spiritually in an inexhaustible union of strength and faith in the human spirit. In spite of the fact that collective action is not suggested and that the 'vision' lasts for 'one moment' Henley honestly confirms that a transformation of consciousness has taken place and a realization that the personal is political is acquired, yet a harder course remains to be embarked upon if a patriarchal culture is to be entirely wiped off the map of human history. However, *Crimes of the heart* remains for several critics "a family album of three contentious sisters who laugh and fight and cry and finally surrender to the bond of sororal love" (Corliss 170), and that "no matter how much your family may irritate you, it is always a source of love and strength"(Mc Donnel 102). Unfortunately, such critics fail to grasp the feminist input of Henley's dramaturgy.

> right there on that sofa. Nobody cares, see. Dad doesn't care. Mom doesn't. nobody cares. They've just all lost track of things. Go on in there and introduce yourself. I'll bet they take you right into the family. You could use a family, couldn't ya ? You look like you could use a family. Well, that's good, see. That's good. Because, they could use a son. A son like you. Go ahead. (Lie 127)

Mike's words do not merely address the mind nor the emotions nor the senses. Rather they create a whole scene addressing in one shot the viewer's attention and imagination conveying the absurdity, the lack of communication and the breakdown of a whole family setting revealing the lies of the mind as well the truth beneath the violence. In the words of Rabillard " the play has been variously interpreted as a political drama of aggression and external threat, a depiction of nuclear disaster ... one's gaze is forced upon what happens on the stage, and one's mind cannot veer away to elaborate a private interpretation" (61).

The ending of both *Crimes of the heart* and *A Lie of the Mind*, each in its own way, is the final transformation of the audience's consciousness wherein an alternative to patriarchy is offered in Henley's play through female bonding and union while a voice of empowerment for a nation at risk and the hope of a new world is displayed in Shepard's. The final Scene in *Crimes of the Heart* in which the three sisters gather round Lenny's birthday cake which they have managed to order, in spite of their quarrels, their disputes and their hurts, a day late, is, in fact one of the strongest statements on human solidarity. Lenny's wish on her Birthday " wasn't really a specific wish" but rather a 'vision' about " the three of [them] smiling and laughing together", a vision that

such an extent that she had no recourse but to defend herself in the only way she knew how" (Crimes 27).

For Shepard also, language is his means of effecting change. Yet Shepard's objective is not a deconstruction of patriarchal discourse as much as it is a powerful strategy to command the spectator's view. Shepard admits that

> the power of words for me isn't so much in the delineation of a character's social circumstances as it is in the capacity to evoke visions in the eye of the audience ... Words as living incantations, not symbols. Taken in this way, the organization of living, breathing words as they hit the air between the actor and the audience actually possess the power to change our chemistry. (53)

Shepard's use of words is accompanied by striking gestures and images that enforce the spectators attention without ever yielding to interpretation. In this sense, Shepard creates a theatrical language wherein the characters' saying and doing become one and the same thing. This is best seen when Shepard's characters are engaged in a combat in *A Lie of the Mind* wherein Mike shaking Beth's shoulders to listen; grabbing Jake by the collar to speak and pressing Baylor to look at the man who has beaten his daughter, fails to make any communication and gives his final remark before quitting the stage addressing Jake :

> Look ! Look in there. You see them ? You can go right in there now. They won't mind. They won't even notice. They won't even know you're an enemy. Your brother's in there too. See him in there ? He's with her now. He's with Beth. They've been sleeping together ever since he got here. I'll bet you didn't know that, did ya ? They've been sleeping together

philosophical and political position adapted by " a feminism determined to destroy the dominance of phallogo centrism" (226).

In *Crimes of the Heart* female characters illustrate best a new discourse in their expression of anger. The Southern heroines of the play erupt in anger toward those who attempt to control their lives or even prolong their emotionally and mentally impoverishing circumstances. Eventually, they relish murderous and suicidal fantasies as schematic steps to cope with anger. For Babe, silence is her chosen language for dealing with male battering and abuse. Elizabeth Stanko observes that abused women's silence "is linked to an understanding of (their) powerlessness, it is a recognition of the contradictory expectations of femaleness and probable judgments of others commonly rendered about any woman's involvement in male violence" (Stanko 104). Towards Cousin Chick's accusations and Lenny's inquisitions, Babe remains virtually mute. It is only when Meg sits to chat with Babe around the kitchen table that Babe's fluent account of the shooting of Zackery, her relationship with Willie Jay and her memory of her mother's hanging herself emanate without interruption or distraction reflecting Henley's own Southern up bringing and her awareness of "language ... story – telling ... conversation" where in her house "people were more inclined to sit around the kitchen table and talk than watch T.V" (Walker 30). Deconstructing patriarchal discourse, Henley realizes how little one's gender dictates one's politics (Shepard 104) as when Lloyd Barnette, Babe's attorney stands against oppressive forces saying : "I intend to prove that Zackery Bortelle brutalized and tormented this poor woman to

> results in fluctuations ; if they are minor, the system damps them and they do not alter its structural integrity. But if the fluctuations reach a critical size, they perturb the system. They increase the number of novel interactions within it. They shake it up. The elements of the old pattern come into contact with each other in new ways and make new connections. The parts reorganize into a new whole. The system escapes into a higher order. (145)

A transformation of consciousness will, however, never take place except within a new kind of discourse that keeps pace with the disruption, the fluctuation and the final change. Discarding a patriarchal discourse that undermines gender and that traps women within a male truth, another supplementary discourse becomes necessary to provide not only another point of view but also an entirely new speech event with gestures, tonalities and body postures that produce a whole new perspective. Maccannell notes that "(t)he act of bridging a gap between two discourses with a neurosis, a dream, an enunciation, a parapraxis, a work of art takes precedence over the primary discourses themselves" in speech events which often recreate a harmony with the real self (Maccannell 210). According to feminist literary theory, language reflects the fluctuation between 'the semiotic' and 'the symbolic' wherein the female body of the mother in case of the former comes to terms with the Law - of – the – Father in the latter. The former fluctuates, fragments, floats while the latter censors, represses and regulates. In literature the meeting of the semiotic and the symbolic, where the former is released in the latter, results in linguistic 'play' which Kristeva sees as ' a form of anarchism' that becomes an essential

damaged, Beth inquires about the nature of the brain which Meg, most amusingly describes "It's a gray thing. Kind of like a snail" and adds "It's kind of curled around itself like a big snail" (Lie 49). Meg's naïve and innocent simplicity intensifies the ignorance of women locked up as homemakers and deprived of any external outlook on the world. Offering to take care of his sister, as well as his mother , Baylor jokingly warns Mike : "How're gonna watch out for her and your sister both. That's more'n one man can handle. More'n two men can handle". Then he consequently goes home alone, leaving his wife to stay with Beth and Baylor funnily comments: " Well, what am I supposed to do, talk to myself all the way back home ? that's a five – hundred – mile truck trip" (Lie 31). The selfishness, the egocentricity and the comic insinuation in Baylor's comments are Shepard's own tragic comment on a patriarchal truth. Matt Wolf comments on Shepard's "cunning structure" of black comedy wherein "the dead ... very much live on, while the living scarecrow – like Beth most bleakly – are presumed dead. What else can you expect, Shepard seems to be asking, in an ever fractious America that doesn't need some pretentious symbol – making involving the flag to make its (literally) bruising point ?" (25). Unlike Henley's of the tragi-comic, Shepard moves from Beth's brain – damage to the American flag's crumbled and unfolded posture, from personal dilemma to a national crises both of which reflect the homeless, anxious, irresolute, divided, frustrated, lost and psychic state of modern man. As Marylin Ferguson explains, this instability / stability is the key to transformation:

> the continuous movement of energy through the system

"to intoxicate then sober an audience" in order to review [their] own life while watching the play (Styan 262 – 63). By so doing can detachment only be coupled with involvement and the audience manipulated and its embarrassment induced – embarrassment at its own absurdity, its own delusion and its own perverted vision of reality.

Sam Shepard employs the same technique in *A Lie of the Mind.* He is also capable of evoking new visions through playwriting. His new way of experiencing life is expressed in a constant juxtaposing of the actual with the mysterious, the alien with the familiar. This alchemical blend leads to a process of regeneration of thought and a re-vision of reality. In *The Structure of Scientific Revolutions* , Thomas Kuhn explains how "[a]t times of revolution, when the normal – scientific tradition changes, the scientist's perception of this environment must be re-educated- in some familiar situations he must learn to see a new gestalt" (112). This scientific revelation when applied to dramatic representation implies a strategy wherein a constant shifting from old perceptions to new ones take place. In this light, Sam Shepard's dramaturgy is a case in point. "Consciousness, awareness, perception, simultaneity, synchronicity, change – this is the subject matter for Shepard's own exploration in writing, and it is likewise, his projected vision for the experience of his audience. Shepard wants to effect a paradigm shift for the theater" (Grant 121).

Moving from the personal to the social, and from the familial to the national levels in his play, Shepard resorts, like Henley, to the tragi-comic. Betrayal, abandonment, violence, anger, loss and disillusionment are offered in an absurd tone of comic and tragic twists. Brain -

hilarious mad humour of absurd comedy. Making lemonade after shooting her husband, Babe "drank three glasses" then calls out to Zackery saying "I've made some lemonade, Can you use a glass ?" (Crimes 35). Depressed, repressed and frustrated, she destroys Lenny's only birthday present – box of assorted creams, by taking " one little bite out of each piece and then putting it back" (Crimes 39-40). Justifying her action Meg explains "I was looking for the ones with nuts" to which Lenny astonishingly comments : "But there are none with nuts. It's a box of assorted creams – all it has in it are creams !". Then she reminisces about Meg's behaviour which has never shown "respect for other people's property" and remembers "how [she] had layers and layers of jingle bells sewed onto [her] petticoats while Babe and [herself] only had three a piece ?!" (Crimes 46 – 47). Such comic comments and queer actions express Henley's talent for finding laughter in the bizarre and spiritual uplift in sorrow. Again and again the sisters are in tears for one moment then fall into giggling and hugging the next. Hardgrove remarks "perhaps the most attractive aspect of the play is that it is painfully hilarious" with "a comedic spark that is blinding and a dramatic seriousness" (Hardgrove 54) that combine to produce an absurd understanding of human misery, in this case, feminine misery. Critics who consider Henley's humor "sick, not black" (Sauvage 19), or find it difficult "to share in the laughter of women who have yielded to caricatures and made themselves objects of derision" (Keyssar 157), have failed to appreciate Henley's mode of consciousness raising that requires an audience to be engaged in an "uncommon juxtaposition of impressions" wherein "to build and then break [their] comic attitude" is

and consumed by violence to change, transformation must begin at the place where all human relationships and reactions begin : the home. New ways of thinking about marriage, family and women must be reached and new methods and dramatic conventions must be explored to subvert their customary usage in order to shift focus on a new objectivity cancelling old traditional and deformed structures. The theatre being a public sphere, the playwright's voice assumes a highly subversive and political quality and therefore becomes both risky and disruptive. For a female playwright like Beth Henley, a theatre removed from the confines of domesticity but mainly dealing with domestic confinement is an aggressive onslaught on society's power of perception and vision of truth. French feminist critical theorist Cixous sees "the [female] playwright's miraculous power to unite and disturb her audience, and perhaps even change them" (qtd. in Savona 542). Embarking on this course, the female writer must shift her female subject from a biological and sexual position inscribed by dominant cultural practices to a new position of self-recognition and self-determination. De Lauretis names this new found subject (one capable of change and changing conditions) a feminist subject, one who is "at the same time inside and outside the ideology of gender, and conscious of being so, conscious of that pull, that division, that doubled vision" (De Lauretis, Technologies 10), a new vision wherein new questions are being asked "destabilizing and finally alter[ing] the meaning of representations" (De Lauretis, Alice 7).

Henley's new representation of feminist reality is best exemplified in her shocking portrayal of the painful, lonely and cruel life of the Magrath sisters with all its shattered dreams and unattained ambitions in the most

with the image of the national flag being held up after a series of attempts to fold it by Meg and Baylor who have seen it wrapped around Jake's rifle. Snatching the flag, Baylor shouts : "Don't let it touch the ground !" (Lie 24) and reproaches Jake "(Folding the flag up and tucking it under his arm. What do ya think ya doin', using the American flag like a grease rag" (Lie 124). This image however, moves Shepard's sympathies from feminist affiliation to a wider national concern wherein the portrait, according to Stephen Bottoms, takes the shape of "a group of people who are willing to try to move on from their situations of breakdown, to imagine and perhaps to create a provisional salvation for themselves" (241).

Indeed, if the play alludes to national dysfunction, this conclusion also seems to capture something of the spirit of contemporary America, a nation whose peoples, despite the crushing weight of corruption, deracination, injustice, have not yet given in to cynical despair. "Inspired by the even most implausible forms of idealism (the flag itself), Americans continue to pursue hopes and dreams which, however, naïve, nevertheless create a resistant energy that provides the faint possibility of changing things for the better" (Bottoms 241). Baylor's kissing Meg on the cheek after twenty years is the best example of this hope which appears to Meg " like a fire in the snow" (Lie 131). In the words of Ruby Cohn, "Shepard implies that America must look forward with a gentleness that belies its violent past" (482).

Beth Henley and Shepard seek truth beyond tradition and effect social change through a transformation of the consciousness of their spectators and society. For a society plagued by war, devastated by crime

as "a box of ashes" makes him proper victim of psychosis. It is therefore, here that Shepard's most aggressive deconstruction of patriarchal authority takes place wherein he portrays male psychosis rather than female insanity. Even though Beth is subject to impairment of speech and language, yet she is delineated as one with the clearest vision and strongest insight, whereas Jake's final broken speech pattern at the end of the play and his apparent mind derangement are best illustrated in his words "These things – in my head – lie to me ... Everything in me lies. Tells me a story. Everything in me lies. But you. You stay. You are true. I know you now. You are true. I love you more than this life. You stay. You stay with him. He's my brother" (Lie 128 - 28).

In tracing the image of the mad woman throughout the nineteenth century women's literature, Gilbert and Gubar, prove how a patriarchal culture "admonished women to be ill" both physically and mentally (Gilbert and Gubar 76). Hence the usefulness of the mad character to feminist writers has been essential in deconstructing authoritarian discourse and patriarchal conformity as it makes possible the process of coming to terms "with their own uniquely female feelings of fragmentation, their own keen sense of the discrepancies between what they are and what they are supposed to be" (78). But for male writers, women's insanity would point to the contrary – an enforcement of patriarchal values which consider women's desire for autonomy, independence or freedom of choice mental aberrations. Hence, Shepard's portrayal of male insanity is most innovative in deconstructing a patriarchal culture along the feminist vein. Yet Shepard, unlike Henley who ends her play on a note of feminine bonding, chooses to end his play

we're together, the whole world will change. You'll see. We'll be in a whole new world" (Lie 114).

For Jacques Lacan, the stability of a human identity evolves from a proper balance between the 'Imaginary' and the 'Symbolic'. "Identity is thus a desiring position whose parameters are much broader than language, sexuality is gender pure. Identity is not one with itself, because it starts with a prior lack in it : loss of the mother as primary object of mental and physical fusion, and therefore loss of certainty" (206). Jake's struggle in *A Lie of the Mind* to possess Beth is, in fact, a subconscious desire to remain in the "Imaginary" state of the mother's womb. He tells Frankie : "And this fear – this fear swarms through me – floods my whole body till there's nothing left. Nothing left of me. And then it turns – It turns to a fear for my whole life. Like my whole life is lost from losing her. Gone" (Lie 14). Lorraine explains the situation further "Look at him. He's just a big baby. That's all he is. He' not gonna hurt us. That's guaranteed. But not us. He knows us" (Lie 2). It is Jake's horrible oscillation of identity between this "Imaginary" stage and the "Symbolic" stage which Lacan has entitled "Name – of the father" that accounts for his imbalanced personality. Lacan explains that [a] foreclosure or loss of the mother as absolute presence or primary object is necessary lest a psychotic structure be laid down, such that desire cannot be achieved and drive turns back on to the body rather than aiming out towards the world (205). Because individuals are drawn towards other people, not by a biological urge but in reference to the "phallus" or paternal metaphor, Jake's feeling of lack due to his inability to reach out to his father, find him or even communicate with him except

Moreover, she finds that early in life men's individualism and separation from the 'feminine' gives them an ethics of 'justice' while women's affiliation to mothers and others reveals an ethics of care (Gilligan ?). Frankie's behaviour in *A Lie of the Mind* is, however, an amalgam of both justice and care, rights and responsibility. But Frankie's sense of rights and justice do not fall within the patriarchal perspective. Frankie defends Beth's acting on the ground that "She was just trying to do a good job" (Lie 11), and even accuses Jake : "You've always lost your temper and blamed it on somebody else" (Lie 12). But when Jake entreats him not leave him in his terribly troubled state, he does not, but decides later to go to Montana to check on Beth's condition and assure his brother that she is not dead as he has presumed. Shot in his leg, injured, offended and degraded by Mike and Beth's whole family and even seduced by Beth herself who, in her delusion, is bent on marrying him, he screams : "I am Not Getting Married to My Brother's Wife!" and seeks help to get out of the house because he is "stuck" there "trying to get back home" but "no body is making any effort to help [him]" (Lie 110). Realizing his better qualities, Beth bids Frankie pretend to be Jake "just like him. But soft. With me. Gentle. Like a woman-man" and defines his sweet and gentle female characteristics "you could be better. Better man. May be. Without hate. You could be my sweet man. You could" (Lie 76), in order that they may share "a love [they] never knew" (Lie 77). Once men acquire the gentler female qualities and once the particular vision of reality is deconstructed, there is a possibility for the emergence of a whole new world. Beth asserts this : "It is all right. Once

life" having to support his wife and brothers at a very young age when his dad's farm collapsed. The father was extremely frustrated and lead a life that was disappointing and kept searching for another. Shepard's father was full of "terrifying anger" (Shapiro 79). Like the father figures in his plays, Shepard's own father was an ex-army officer who was given to heavy – drinking, was tyrannical and finally quit his family.

Shepard's experience is however counter-balanced by the women in his life and the female characters in his plays. He has come to believe in the possible existence of beings who blend different degrees of masculinity and femininity reaching a certain degree of fluidity in gender roles. Meg describes Beth saying: "Beth's got male in her" (Lie 104), as opposed to herself and her own mother who are 'pure female' (104). Moreover, Beth has already manifested a masculine streak of independence in her insistence upon work. Sally also has adopted a position of masculine self-absorption and imitation of her men folk moving from one place to another in search of home "Out there all alone on the big bad American road" (Lie 64). However, Sally decides not to leave any more and not to be engulfed by this endless rootless existence and most assuringly declares : "This is my home as much as his" (Lie 66). Sally's older brother, Frankie, stands out for having 'female' in him. Lacking the violent delusions of his father, his brother, Jake, and Beth's brother, Mike, he becomes the most balanced of the male tribe and demonstrates genuine tenderness towards all the males and females alike as well as an ethic of responsibility and care. Carol Gilligan notes that women differ in their conception of morality from men. Whereas women have a morality of responsibility, men have a morality of rights.

"I think it would be wonderful upon the high meadow. We could invite the whole family. We could even have a picnic up there. Cake and lemonade. We could have music. We haven't had a real wedding in so long" (Lie 114), and in a most optimistic manner that exemplifies toughness in the face of suffering : "I never get tired of seeing snow. Isn't that funny" (Lie 82). More self-contained and capable of coping with the status quo, the women in the play become abler to be reconciled with themselves and the world. Sheila Rabillard notes that "when the women hold the stage, the spectators at this play are not victims of a violent commandeering of attention, but sharers in the women's self-regarding gaze" (Rabillard 68). For Shepard, The wives are much more focused and better adjusted than their husbands who are drowned in their own loss and trapped within their own ego.

The men in the play are not only overpowered by the women but by their own frustration and disappointment in their own American dream. In fact Shepard's delineation of the violent fathers, brothers and sons in *A Lie of the Mind* is a very "pessimistic diagnosis of the state of the American dream. The frontier has run out ; the west is no longer big enough for every loner to start his own town. It has turned into a bloody field where the abandoned sons have turned to patricide, and obsessive love has led to attempted murder" (Auerbach 54). Unable to end the repetition of abandonment in the play, Jake who grapples on all four at the end of the play, departs, leaving Beth with his brother, Frankie, to be the more competent husband. Mike also abandons the family and both become rootless wanderers in search of a home. Harriet Shapiro explains how Shepard's own father "had a real short fuse" and "had a really rough

> idea. You – you have a feeling. You have a feeling I'm you. I'm not you. This! (points to her head) This didn't happen to you . This! This. This thought. You don't know this thought. How ? How can you know this thought ? In me. (Lie 45)

When Meg moves to the defense of her son and persuades Beth that Mike is only trying to protect her, Beth, with the clearest vision of all, goes to the heart of the issue "But he lies to me. Like I'm gone. Not here. Lies and tells me iz for love. Iz not for love! Iz pride' (Lie 46).

However, it is in the middle of all this violence, anger, hatred, domination and suffering that Shepard deconstructs the patriarchal order and constructs a new vision of truth that does not concern feminine characters in particular but rather human beings at large. One of his major steps in achieving this task is that he does not merely expose the victimization of his women characters but expresses exasperation with the foolishness of his male characters. "[F]or the first time, Shepard offers a clear and positive alternative to masculine failure in the shape of the more resilient, and more genuinely rooted, female characters" (Bottoms 330 – 31). Recapturing herself and reawakening from her mourning over Jake's departure, Lorraine controls herself and decides to re-invent herself and dispel all wrecking memories of the past by burning down the house and starting anew. What she desires more than anything now is "[t]he wind. One a them fierce, hot, dry winds that come from deep out in the desert and rip the trees apart. You know those winds that wipe everything clean and leave the sky without a cloud. Pure blue. Pure, pure blue. Wouldn't that be nice ?" (Lie 97). Meg also, seems to have forgotten all about past troubles and dreams of her daughter's wedding :

> minded women down here in civilization who can't take care of themselves. I gotta waste my days away makin' sure they eat and have a roof over their heads and a nice warm place to go crazy in. (Lie 106)

Similarly, Beth describes her brother Mike who pretends to want to take care of her as 'the dog', "Your the dog they send" and resists any attempt on his part to control her, exclaiming "Don't tush Me! I won't fall! I won" because she adds, "I'M NOT A BABY! I'M NOT!" and even screams in indignation "you gan' stop my head. Nobody ! Nobody stop my head" (Lie 17 – 19). Towards the end of the play, Mike hunts Jake and presents him to the family "I've got Jake out there on his knees" (Lie 124). Jake's degrading posture undoubtedly humiliates both himself as well as Mike who is used to treating people like the animals he hunts and the women he possesses. William Klebb notes, "Men live for hunting and dominating women, the women live until they die" (Klebb 108). Throughout the ongoing struggle between fathers and sons or fathers and daughters, women are too ineffectual to intercede successfully. When Meg begs Baylor to go upstairs to see to his sick daughter, Beth, he refuses and in the most domineering language orders her : "Tell her to come down here if she wants to talk. I'm not getting out a this chair for the duration of the night" and yells "Stop houndin" me, with gal "Baylor, Baylor, Baylor!" I never get a moment's peace around here" (Lie 98 – 99). The problem is probably best crystallized in Beth's words to Mike :

> you make an enemy. In me. In me! An enemy. You. You. You think me. You think you know. You think. You have a bid

cultural forces which shape "The proximal and distal environment in which male children are raised, contribute to the creation of psychological dynamics which in turn become the well spring of attitudes, dispositions and behaviours that lead to sexual aggression" (238 – 39).

For Baylor, hunting is no hobby "it's an art. It's a way of life" (Lie 103). Mistaking Frankie, Jake's brother, for a deer, Baylor shoots him in the leg. Meg comments: "Well, I don't understand how a man can be mistaken for a deer. They don't look anything alike" and adds "[h]e doesn't have antlers or anything. He doesn't look anything like a deer", to which Baylor replies: "How was I supposed to know ? and confirms his blurred vision by saying "you don't make an examination before you shoot somethin. You just shoot it" (Lie 55). Like father like son, Mike also is not interested in deer hunting. He says : "Tell dad I kept the rack for myself. It's a trophy buck. He can have the meat but I'm keepin' the rack", and clarifies his own lack of concern for deer meat. "Then he can feed it to the dog. I don't care what he does with it" and hurries to go "back out there" for more hunting because "[T]here's deer all over the place" (Lie 79 – 80). All what Mike, like Baylor, is interested in is neither the deer nor the meat but the killing. All what he cares to cherish is the rack – the symbol of torture and therefore of male power. Mike has even inherited his father's avowed ego-centrism and selfishness. Baylor explains :

> I could be up in the wild country huntn' antelope. I could be raising a string a pack mules back in there. Doin' somethin' useful. But no, I gotta play nursemaid to a bunch a feeble –

father-distant child rearing and the prevalence of macho behaviour denigration of females and violence" has been proved (Lisak 261). Jake, who has beaten his wife Beth to brain damage has also once kicked a goat that he loved so much "when she stepped on [his] bare feet while he was trying to milk her to the extent that he "broke her ribs" and "broke [his] damn foot" (Lie 13). Interestingly, the goat is female. Along the same line Jake has challenged his drunken father to a contest of power that seems in Sally's words to have been the cause of his death. Sally says : "Jake murdered him" and explains how Jake came up with a brilliant idea saying : "since we were only about a mile from the American border we should hit every bar and continue the race until we go to other side. First one to the other side, won. First one to America! But we couldn't miss a bar. Right then I knew what Jake had in mind" (Lie 94 – 95). According to Gregory Lanier, "the details in Sally's recollection of her father's death stress the resemblances that link father and son" (413). The father lay dead in the middle of the street while Jake "never even looked back" (Lie 95). Steven Durkman most cynically remarks that "you can trace the career of Sam Shepard as a decades – long battle with daddy ... it wasn't until 1986 A Lie of the Mind that Shepard seemed to make peace with the father figure : the volcanic Jake comes, finally, to a place of quietude – albeit after murdering his father" (4).

Similarly, Baylor, Beth's father, who is equally brutal and violent is vanquished by his son, Mike, who has grown to be more bestial and much more dangerous. As Jake inherited his father's violence and callousness, Mike has also inherited Baylor's. David Lisak explains how

overwhelming cultural myth of the American West. He portrays an eternal battle between the women gatherers who settle down, grow food and create civilization, and men, the nomadic hunters, who survive by violence and flee the ties of family and commitment" (Auerbach 53). Consequently, Shepard's father figures, entirely patriarchal in their attitude, are on a constant journey in search for macho power and masculine freedom with a brutality and violence to their womenfolk that can only breed barren and wasteful children, results of fruitless marriages and empty lives. His protagonists are therefore "[m]en on the run, harried into the forest, and out to the sea, down the river and into combat – anywhere to avoid civilization which is to say, the confrontation of a man and a woman" (Fiedler xx).

In Jake's family, the archetypal patriarch is already dead but his ashes still pertubrate the family atmosphere and affect his son's actions. Lorraine describes their endless quest for her husband who has never been available except as ashes : "Those were the days we chased your daddy from one air base to the next. Always tryin' to catch up with the next ' Secret Mission'. Some secret. He was always cookin' up some weird code on the phone. Tryin' to make a big drama outa things. Thought it was romantic I guess. Worst of it was I felt for it" (Lie 36) to which Jake responds, "Did you believe him ?" and adds " May be he was lyin' so that "you wouldn't know what he was up to that's why. Why do you think men lie to women ?" (Lie 37). Hence, deceit and mistrust seem to underlie marital relations while sons lack respect for their fathers and breed innate violence and anger towards life in general, and father figures in particular, wherein "a cross-cultural association between

destructiveness that is connected with the feminine model of behaviour and embraces a new desire to live. *Crimes of the Heart* not only undercuts this stereotype of the mad female criminal but also proves a new assertiveness with Babe's rejection of her sex-role stereotype exclaiming : "He says he's gonna have me classified insane and send me on out to the Whitfield asylum", but "you can't put me out to Whitfield … Cause I'm not crazy … I'm not! I'm not!" (Crimes 66). Babe expects that "Jail will be relief" because she "won't have to live with Zackery anymore" and she "can learn to play (her) new saxophone" (Crimes 22).

Through this new experience of self-assertiveness and newly acquired freedom of choice, Babe finally enlightened and sees her mother's suicide as a means of overcoming her loneliness which she decides to conquer. Babe comments: "I'm not like Mama. I'm not so all alone" (Crimes 70); she does not need any companion for that matter as her mother did hanging the cat with her because, "she was afraid of dying all alone" (Crimes 69). Lacan suggests that the hysteric's particular dignity comes from her ability to elevate a suffering life to a worthy position, despite the fact that her body is constantly invaded by anxiety and affect that others more successfully repress (qtd. in Ragland and Sullivan 164) while Cixous and Clement see the hysteric as a threshold figure for women's liberation and as a form of resistance to patriarchy (qtd. in Ragland – Sullivan 166).

A similar deconstruction of the patriarchy takes place in Shepard's *A Lie of the Mind* albeit with different means and for a different goal. "Shepard has used as his paradigm for the family in crisis, the

scene. "[A]fraid of being a weak person", Meg would "spend hours just forcing herself to look through" an "old, black book called Diseases of the Skin" full of "the most sickening pictures" of "rotting away noses and eyeballs drooping off down the sides of people's faces and scabs and sores and eaten – away places all over all parts of people's bodies" (Crimes 40 – 41). Quite atypical of women in a patriarchal society, Meg defies the image of female passivity and weakness by smoking and drinking - acts typical of masculine behaviour. Meg explains that smoking enables her to take "a drag off death" as she adds it "[g]ives me a sense of controlling my own destiny. What power! What exhilaration!" (Crimes 19). In *Women and Madness* (1972), Phyllis Chesler observes how women's mental illness is a likely result of sex role stereotyping and that when women refuse gender norms consciously or unconsciously, their rebellions are regarded by society as examples of sickness and psychological deviance and recapitulates "such women act alone, according to rules that make no 'sense' and are contrary to our culture. Their behaviour is 'mad' because it represents a socially powerless individual's attempt to unite body and feeling" (230).

Babe's suicidal attempts are another case wherein Henley seeks to deconstruct patriarchal stereotyping. Although she has considered suicide before the play's action begins once by attempting to hang herself and another after her husband threatens to place her in Whitfield asylum, by putting her head in a gas oven, she does not in fact accomplish the project but rather manages to turn her anger against its true object – her husband who has inflected upon her mental, emotional, verbal and physical abuse. Babe finally rejects her mother's model of self-

reproduction and mothering is a complete denial of the feminine reproductive biological role dictated by the patriarchal order. Towards the end of the play Lenny is able to recapture her self-esteem and her courage and she phones Charlie whom she has abandoned for this reason. Shockingly he tells her that children are "all little snotnosed pigs" (Crimes 67), whom they can definitely live without. It is thus quite evident that the "recurrence of barren women in [Henley's] work" (Chinoy and Jenkins 220), is a negation of women's socialization into the roles of wife, mother and homemaker whose housekeeping and mothering duties curtail not only their freedom of choice and their autonomy but also their self-esteem as well as their creativity.

Female madness or insanity is another patriarchal stereotype which inflicts every woman who breaks with the widely acclaimed code of behaviour. Shoshana Felman defines madness as "the impasse confronting those whom cultural conditioning has deprived of the very means of (outward) protest or self-affirmation ... A request for help, a manifestation both of cultural impotence and political castration" (Felman 2 – 3). The example of Meg's mental breakdown becomes very instructive in this light . Unable to achieve Granddaddy's desire of her success and incapable of achieving any personal satisfaction, Meg exclaims : "Things got worse for me. After a while I just couldn't sing anymore, and comments : "I went nuts. I went insane. Ended up in L.A. Country Hospital. Psychiatric Ward" which is for others "Sad story. Meg goes mad" (Crimes 50 – 51). But Meg's dilemma is not only fighting to achieve Granddaddy's Hollywood stardom desire but also her suffering after her mother's suicide being the first person to discover the

her after her husband left as Babe explains : "I bet if Daddy hadn't left us, they'd still be alive" (Crimes 21). Soon afterwards the mother hanged herself with her old yellow cat which Meg believes was the result of having a bad day, "A real bad day. You know how it feels on a real bad day" (21). The suicide committed by the mother has become a sign of insanity plaguing the Magrath sisters and "had shamed the entire family" who, under the circumstance, "were known notoriously all through Hazlehurst" (Crimes 20). Nobody however has attempted any reasoning or even sympathizing with that female who has grown so desperate to the extent of taking her own life. Billy J. Harbin finds that "[t]his desolate portrait of the mother, the only one her daughters offer, suggests the sterility of the family ties" and adds :

> The mother's emotionless ties with her children seem to have been more primal and instinctual than loving and motherly in any ideal sense. She found shelter for them, and that done, she psychologically abandoned them, just as the father had done physically, retreating into, a solitary meditation with herself, the old yellow cat her only companion . Later, she deserted them completely by committing suicide. (Harbin 84)

Henley, whose fear of mothering is traced to her own mother who has been "trapped in with all the talent she had, by kids and husband and the world" and who has consequently refused to learn how to cook or sew or type because she says ; "I'd refused to do things that would make me something I didn't want to be" (Betsko and Koeing 220), intentionally, deconstructs the institution of motherhood in *Crimes of the Heart.* Lenny's shrunken ovary which inhibits her chances for

deconstruct a major patriarchal role of submissive wife, Lenny's literal chasing of her cousin Chick off the stage near the end of the third act is another attempt on Henley's part "to dramatize the liberation of the Magrath sisters from patriarchy's mediating power" wherein "countless women as well as men accept its narrow vision of reality as true" and henceforward "become its most forceful advocates" of which cousin Chick is a most life like incarnation (Laughlin 45).

Another deconstruction of the patriarchal order takes place when Meg, whose homecoming is itself a major step in the family reunion and a successful move toward the sisters' bonding and henceforward collective action, finally acquires enough courage to defy Granddaddy and confront him saying "I'm gonna go right over there in this morning and tell him the truth. I mean every horrible thing. I don't care if he wants to hear it or not. He's just gonna have to take me like I am. And if he can't take it, if it just sends him into a coma, that's just too damn bad!" (Crimes 58 – 59). The laughter of Lenny and Babe that ensues after Meg's comments because Granddaddy is in fact in coma is indicative of another subversive or even celebratory attitude. The fact is "Old Granddaddy's loss of consciousness, one which might include not only freer choices for women, but also a re-definition of reality itself" (Laughlin 45) is a most brilliant-celebration of feminist consciousness.

Henley's portrayal of the mother in *Crimes of the Heart* conforms to typical patriarchal discipline. The telling image Babe offers of her Mama lingers throughout the play : "spending whole days just sitting there and smoking on the back porch steps. She'd sling her ashes down onto the different bugs and ants that'd be passing by", a state which has affected

Thus, the crimes committed in *Crimes of the Heart* are crimes that reveal patriarchal criminality to which the female protagonists react with crimes of the heart to deconstruct the patriarchal order. In the first place, the two greatest patriarchs of the family, Old Granddaddy and Zackery Bortelle, never appear on stage. Old Granddaddy is in hospital to fall in coma soon enough, while Zackery is shot in the stomach by his wife Rebecca Magrath, or Babe. "Here Henley does not chip away at male superiority but actually provides an image of the removal of the patriarch, the play's supreme embodiment of male power" (Laughlin 45). Shockingly, Babe's justification of her crime is on the ground that she "didn't like Zackery's looks" (Crimes 13), she became tired of "the sound of his voice" (Crimes 29) and could not "laugh at his jokes" (Crimes 29). Eventually, Babe confesses : "I wanted to kill Zackery" so she waited for him to come on into the living room where she adds, "I held out the gun, and I pulled the trigger, aiming for his heart, but getting him in the stomach" (Crimes 32). Henley introduces a female character that has the power to reject her husband, let alone kill him, on a basis of physical appearance, a criterion normally associated with the male gaze towards the female image. Moreover, contrary to widely upheld notions about women's talkativeness, Babe is bored with Zackery's chatter and jokes echoing the recent discovery that it is generally men who do most of the talking. Furthermore, Babe's sexual relationship with Willi Jay, the fifteen year old black servant boy is seen as an act of anger and revenge against Zackery's both physical and verbal abuse of his wife of whose "medical chart over the past four years" gives clear evidence to (Crimes 28). In addition to Babe's major crime of attempted murder to

Crimes of the Heart exemplifies a truly patriarchal order of the kind described by Iragaray. Babe, Meg and Lenny are victims of the limited and oppressive models of behavior offered to them by Old Granddaddy and the patriarchal structure as a whole. All three sisters are delineated as mere instruments of fulfilling Granddaddy's desires and criteria for success. Babe, who has had no say in the selection of her husband remembers nothing on her wedding day except "being drunk on champagne punch" but does not remember being happy (Crimes 43). Meg's pursuit of her career has been some effort to satisfy old Granddaddy to whom she went on lying, pretending that she was a real singer with promising filming roles. Even Lenny has been pushed to break off her affair with the only person who ever approached her, Charlie from Memphis , "cause of Old Granddaddy", and Meg adds : "Old Granddaddy's the one who's made her feel self-conscious about it. It's his fault. The old fool" (Crimes 23), referring to Lenny's shrunken ovary. Babe later confides to Meg how Lenny has begun wearing her grandma's sunhat and garden gloves emphasizing Lenny's domesticity and stressing her home making activities exploited for the care of her grandfather. Lenny's sleeping in the kitchen further accentuates the patriarchal model par excellence feeding the common pattern of men using the labour of women of their own free choice. "Henley thus lets her characters act and speak but subsequently show us the mediator, re-establishing the true hierarchy of desire while pretending to believe in the weak reasoning advanced by [her] character in support of the notion of her own choice" (Girard 15).

Adopting Derridean deconstructive methods and applying feminist critical theory, both *Crimes of the heart* and *A Lie of the Mind* conform to the set model of authoritarian hierarchy that need to be subjected to a deconstructive interpretation where no longer is man privileged over woman. Breaking completely with women's biologism by associating the female with those processes which tend to undermine the authority of 'male' discourse, female sexuality has become revolutionary, subversive and heterogeneous. It represents at one and the same time both the source of female oppression as well as the main cause of female difference which is to be celebrated as the key issue in coupling the personal and the political, constituting a real challenge to traditional male political thinking as well as positing the destruction of a patriarchal culture. Luce Irigaray's (1932 ---) cultural analysis is divided into two aspects : the deconstruction of patriarchal theory and the exploration of alternatives to patriarchy. For Irigaray, patriarchy is a symbolic order which is sexually indifferent. In other words, there are only men, and the other sex is defined in relation to men : as mother, daughter, wife or even whore but not in relation to itself. For Irigaray, women have no identity as women. This sexual indifference is attributed to the fact that women's difference is never symbolized. This yearning for a symbolic representation is to provide a vision of future wherein women will take their place in the making of culture and society and will acquire their own means and tools for survival on their own. But in a patriarchal order, a symbolic representation of women is one of madness or hysteria (79 – 104).

scrutinize and dissect, women characters begin to emerge wherein "something began to make more sense for the men, too" (7). Shepard who does not believe in feminism, nor would ever be its spokesman as he confessed to Carol Rosen (7) is actually more interested in tracing the human values of American culture. Shepard criticizes his male protagonists for their macho power and imagination which he sees defective in the course of constructing a new world wherein gender attributes are not essential but are socially included to produce richer beings composed of the preferable identity traits.

> Shepard raises the idols of this tradition to send them crashing from a greater height, examines possible but ultimately inadequate strategies for adapting our old culture to new circumstances, or depicts apocalyptic end of traditional American culture in which long-held values, particularly those glorified in Western American Literature, are ritually exercised to make room for some new, as yet unimagined America. (Busby 10)

To claim Shepard a feminist per se would be definitely a most dubious procedure, yet it is this growing tendency of embracing the female side of things that makes possible the calling into question of gender roles, gender identities and sexual power and domination. Similarly, Beth Henley who "cringe(s) at the world feminist" does not favour women over men and tries to look at people more than at just the sexes hoping that it will be more a human point of view rather than having some sort of agenda to show that women are better, because for her it is not a question of better (Dellasega 257).

decide to embark on a journey to Ireland on a quest for new roots, or that he gives vent to Meg, Beth's mother, and her final rebellion refusing to respond to Baylor's orders of following to bed "I'll be up in a while" (Lie 131), or exclaiming "Why don't you just go. Why don't you just go off and live the way you want to live. We'll take care of ourselves. We always have" (Lie 106), are not sufficient evidence of Shepard's feminist intent.

For Shepard, a new concern has emerged associated with a new outlook and a new vision of truth. This new vision is directly related to Shepard's new exploration of the female side of the situations he depicts. Shepard admits this growing concern :

> But there's this whole other territory I'm leaving out. And that territory becomes more important as you grow older. You begin to realize that you leave so much out when you go into battle with the shield and all the rest of it ... You can't grow that way ... There just comes a point when you have to relinquish some of that and risk becoming more open to the vulnerable side, which I think is the female side ... It's more courageous than the male side. (Interview with Sessums 74)

Shepard's embracement of the female side of things would not definitely classify him as a feminist writer. The new awareness of the female force is interesting to Shepard as he realizes that men have, for so long, been battering their own female parts to their own detriment. Hence, "as a man what is it like to embrace the female part of yourself that you historically damaged for one reason or another ?" (Interview with Rosen 6). Moreover, Shepard's main preoccupation is with how men identify themselves which, coincidentally, while endeavouring to

Due to Shepard's portrayal of this patriarchal model, several critics have accredited Shepard for his growing feminist concerns. Such critics have commended Shepard for his delineation of Beth, Jake's beaten and battered wife, in whom "he emphasizes powerfully her heroic qualities" and who "from the first moment we see her on stage, she is emphatically resisting male domination in the form of Mike, her strong willed and narrow minded brother, and again and again in the course of the play "she fights back at his attempts to stifle her will" and "[s]he is also capable of making devastating criticism of another powerful male figure, Baylor, her father..." (Whiting 499). Critics also commend Shepard for making Beth his central character. Ron Mottram realizes how "[s]he is not only the victim of Jake's aggression, and so is at the heart of the play's principal event , but the one with the clearest vision and the one with most to lose" (99). Moreover, for Shepard whose theatre is mostly centered on male characters wherein five out of his twenty-eight published works have no women at all, and most of his plays offer extremely negative images of women, critics consider his newly grown tendency of expressing women's suffering a great feminist achievement. But the fact is that they fail to realize that Shepard's main concern is with the minds of his male protagonists and how, as shall soon be proved, Shepard focuses , from a profoundly male perspective, on father / son relationships "leaving his women characters to clean up the debris" (Hart 107), or on women as "a straggling group of camp followers", whom "men treat ... as recalcitrant and dangerous possessions" (Falk 96). The fact that Shepard allows Lorraine, Jake's mother, and Sally, his sister, to finally burn down the house with all their possessions and

A Lie of the Mind includes two mothers, two fathers, two brothers and a sister all of whom complement the picture of the typical patriarchal community of domineering husbands, submissive mothers and desperate homemakers. Beth describes her father saying : "This – this my father. He's given up love. Love is dead for him. My mother is dead for him. Things live for him to be killed. Only death counts for him. Nothing else" (Lie 57). Sally, Jake's sister, gives a similar description of their own father whom she thinks Jake resembles. She tells Jake that he reminds her of their 'Dad' and adds "Sometimes you just sound like him", because of "[t]hat high-pitched creepy thing like you're gonna turn into an animal or something" (Lie 63). Moreover, due to brain damage, Beth believes that her brain has been removed and subconsciously she thinks that the perpetrator is no professional surgeon but rather her brother, saying : "Mike took it. My father told him to" (Lie 78). Lorraine, Jake's mother, was deserted by her husband as a young woman and has been ever since forsaken and alone with children to take care of. She says, "Isn't there enough to suffer already ? We got all kind a good reasons to suffer without men cookin' up more" (Lie 86). Meg, Beth's mother, exclaims to her husband "May be it really is true that we're so different that we'll never be able to get certain things across to each other" (Lie 103) and explains, "Two opposite animals" (103) to which husband, Baylor, comments : "Now if you can't make sense, just don't speak. Okay ? Just rub my feet and don't speak" (Lie 104). Hence, Shepard portrays a typical patriarchal situation within an arena of gender conflict, gender bias and a harsh sexual antagonism.

> Then she starts readin' the lines with me, at night. In bed. Readin' the lines. I'm helpin' her out, right? Helpin' her memorize the damn lines so she can run off every morning and say' em to some other guy", concluding " that's right. Just a play. "pretend." That's what she said . "just pretend. I know what they were doing! I know damn well what they were doin'! I know what that acting shit is all about. They try to "believe" they're the person. Right ? Try to believe so hard they're the person that hey actually think they become the person. So you know what that means don't ya ? (Lie 9)

Obviously, the problem lies within Jake's own mind . The fact that Beth seeks autonomy, in proving herself in a job outside of her relationship with him as husband, or man, becomes the cause of serious gender conflict wherein nonconformity to the patriarchal code of female submission and male possession has given rise to severe battering and abuse . The point becomes clearer when Jake, awakening to a feeling of sudden loss and fear, experiences a terrible confusion that perplexes him and entraps him within a circle of despair and lack of direction. Shepard explains this feeling:

> It's a hard pill to swallow that every thing is a lie. Everything ... even the truth! But if you even begin to approach that awareness, then something new takes place, because you start to see that there's another dimension of a relationship between yourself and the truth – the real truth as opposed to the real lies. ... the truth is that we can't face the truth And it seems to me that the first step is to find out which is which. Because if you go off believing that one part is strong and it's actually weak, you're going to be in for a shock! (Interview with Cott 170)

turns a spotlight into the shadow and focuses attention on women's dilemmas and conflicts within the family unit raising questions about personal identity, meaning of life as well as mother/daughter relationships, relationships between sisters and the female quest for autonomy.

Sam Shepard's (November 5,1943 ---) *A Lie of The Mind* (1987), delineates humanity in a battle of eternal struggle for domination and power. Within a patriarchal society, the battle is enacted by men and women whose reconciliation and cease fire seem to be an imaginative dream or a lie of the mind. When asked about the lightning bolt that inspired *A Lie of the Mind* , Shepard explains that "[t]he incredible schism between a man and a woman, in which something is broken in a way that almost kills the thing that was causing them to be together. The devastating break-that was the lightning bolt" (Interview with Cott 170). The play depicts two families, separated by physical distance as well as passionate anger and violence. The two families are, however, united by the marriage of Jake and Beth whose outrageous struggle for power and domination in the case of the former, and freedom and independence in the case of the latter, has led to a crime of passion the result of which has been the brain damage of Beth inflicted by the aggressive beating of Jake. Jake has fabricated a lie for himself wherein he suspects Beth of betrayal and adultery simply because she has been working as an actress in a play and attends daily rehearsals. Jake informs his brother Frankie "She was goin' to these goddamn rehearsals everyday. Every single day. Hardly ever see her. I saw enough though. Believe you me. Saw enough to know somethin' was goin' on" (Lie 7), and adds :

close and hear him at night if he needed something" (Crimes 14) and like a typical house wife keeps repeating how "All this responsibility keeps falling on [her] shoulders", and she is always trying "to do what's right!" (Crimes 13) right per se, according to what is dictated by a patriarchal code of behaviour.

Henley is thus confronting the audience with a real patriarchal vision of truth for which several feminist critics have accused her of lacking "an ideological agenda" (Keyssar 157) as well as failing "to advance positive images of women" because of her "consistent and unimaginative dependence on the forms and modes of the dominant male tradition of American drama" wherein she "reiterate[s] rather than expand[s] the images of women she develops in Crimes," and also "the patterns that recur have disturbing negative implications" (Guerra 118-19). Carol Billman also adds that Henley has "privileged male characters and their familial and social responsibilities and banished female characters to live in the shadow of their fathers, husbands and sons" (47), and grandfathers. What such critics fail to realize in Henley's portrayal of an entire patriarchal vision of reality in *Crimes of The Heart* is the truth beneath the patriarchal crimes committed and the calling into questions of truth itself as a value as well as, whose truth and which truth. Henley herself comments : "I think it offends some people that I don't cast a blind eye. It's about looking at these people and liking them for who they are; I don't talk down to them" (qtd. in Rochlin 12). The fact is that the play reflects the extent to which the experiences, injustices and powerful models of its central characters are paradigmatic of the situation of women in contemporary Western society. Henley

Cousin Chick is another female character who reproduces the inequities of gender that have been insinuated into every patriarchal social discourse by consistently attacking the Magrath's lack of conformity to a code of womanhood that emphasizes decorum and submission rather than subjectivity and independence, and by harshly rejecting any blame or shame "for all the skeletons in the Magrath's closet" (Crimes 7). Lenny herself, the oldest sister, becomes a living voice of oppressive patriarchal forces by accusing her very own sister of insanity for shooting her husband, notwithstanding her motives, telling Meg : "I believe Babe is ill. I mean in – her – head ill" (Crimes 13). The diagnosis definitely re-inforces society's double standard of morality wherein men's retaliatory behaviour is justified and women's is regarded insane. Old Granddaddy, who never appears on stage and who is in hospital in a critical condition due to a heart attack, is, in fact, the major director of all three sisters' decisions and life roles. Because Babe has always been "the prettiest and most perfect" of the three, "Old Granddaddy used to call her his Dancing Sugar Plum" and has anticipated that "Babe was gonna skyrocket right to the heights of the Hazlehurst society" and that "Zackery was just the right man for her whether she knew it or not" (Crimes 15-16). Old Granddaddy is also behind Meg's show business career as he has always mentioned how, "With your talent all you need is exposure. Then you can make your breaks!" and has suggested that she put her foot " in one of those blocks of cement they've got out there" which he has considered "real important" (Crimes 16-17). To obey Granddaddy's orders, Lenny has brought a cot in the kitchen when he was sick so that she "could be

merely present experiences imitated from reality on the stage but rathe creates a presence or an actuality in the theatre, it becomes more capabl of describing the ways individuals perceive reality through constructing and encoding conventional perceptions as well as creating new emerging ones confronting society with new challenges and struggles. Hence a doublefold reaction is produced wherein ideologies are viewed and deconstructed while patterns and tools are simultaneously offered to reconstruct a more balanced and adjusted society.

Beth Henley's (May 8, 1952----) *Crimes of the Heart* (1982) portrays the life of the three Magrath sisters : Lenny, the oldest, who is thirty years of age, unmarried and with diminishing marital prospects due to a shrunken ovary that curtails her mothering role and induces her to act as nurse maid to her old Granddaddy; Meg, twenty-seven and is the middle sister who quits the family setting and attempts to prove herself as singer but fails on the West Coast and has substituted it by working in a dog factory; and Babe, or Rebecca, the youngest who is twenty-four and who , as the play opens, is out on bail after shooting her husband, Zackery Bortelle, one of the most famous lawyers and power symbols of the Hazlehurst, Mississippi community. Immediately, the reality of the situation is crystallized where Henley depicts a typical patriarchal situation with patriarchal symbols, interactions and relationships emersed in an intensified patriarchal system.

The action of the whole play takes place in the Magrath family kitchen, a typical domestic patriarchal site. There is mention of the mother having committed suicide with her cat, another typical manifestation of the patriarchal interpretation of women's suffering.

Both Beth Henley's *Crimes of the Heart* and Sam Shepard's *A Lie of the Mind* are representations of a human vision of truth. Henley's play portrays a community where women's vision of truth is seen as a set of crimes against a patriarchal vision of reality. Shepard's play is also a realistic delineation of a patriarchal truth that is, in reality, merely a lie of the mind. Employing feminist psycho-analytic theory, the thesis of this paper is to explore how both plays break down conventional male-constructed stereotypes of sexual difference and deconstruct images of male power and domination that have trapped women inside a male truth and discourse. By so doing , both works aim at transforming the consciousness of the spectators through the creation of new female subject positions and the deconstruction of inherited subject positions marked with masculinist function and patriarchal history. It is, however, of fundamental concern in this paper to give evidence of how Henley's play, much depreciated by several contemporary feminist critics, for several reasons to be discussed in the following sections, is truly and powerfully conformative to feminist dramatic tradition while Shepard's dramatization highly recommended by the same critics for its positive feminist attitude remains merely a skilful attempt at giving women more room in a portrayal that embraces the female side of the male perspective which considers women's liberation and autonomy mere exercises of a creative female imagination.

Literature in general, and drama in particular, mirrors the codes, attitudes, ideologies and culture of the surrounding social milieu. Additionally, because drama is the only literary genre that does not

A Transformation of Consciousness : Beth Henley's Crimes of the Heart And Sam Shepard's A Lie of the Mind

Dr. Fatma El Mehairy
Department of English
Faculty of Arts
Ain Shams University.

الشرق الذي بدوره يصم آذانه عن كل ما هو وافد من الغرب يمثل سبباً أخـــر، بل إن الحضارة الغربية مدينة إلى حضارتنا العربية التـــي هـــي أيضـــاً نتـــاج للحضارات السابقة.

أبرز الكاتب حاجة الدول العربية الإسلامية إلى حركة إصلاحيـــة مثـــل التي عرفها العالم المسيحي في عصر النهضـــــة. إن الفـــهم المســـتنير للديـــن الإسلامي يتفق مع متطلبات عصرنا الحديث من حرية وديمقراطية. ويعتبر مبدأ الشورى من ركائز الدين الإسلامي الذي لم يقم أبداً بالمطالبة بالحكم وقيادة العالم مثلما فعلت الكنيسة في أوربا حتى يتم أبعاد الدين عن الدولة ! ويأمل الكـاتب أن تتفتح كل الشعوب على مختلف الحضارات والثقافات، وأن تتفهما وتحترمها دون التنازل عن الهوية والثقافة واللغة المعبرة عن كل دولة لبناء عالم متكامل يمـزج كل هذه الثقافات المتنوعة، للنهوض بالإنسانية كي نتمكن من تجنب الكثير مـــن الصراعات والكوارث.

كما يسعى الكاتب إلى إرساء معنى التسامح بيـــن الأديـــان والشـــعوب والعمل على إيجاد لغة مشتركة للإسهام في الحضارة الإنسانية حتى يشعر كـــل فرد بأنه عضو فيها وليس غريبا عنها وخاصة في عصر العولمة. وعلى شعوبنا العربية أن تتعلم وتتقن عدة لغات كي لا تشعر بالاغتراب الفكـــري وحتـــى لا يصبح الشرق تابعا للغرب بل شريكا في بناء النهضة الحضارية ممـــا يـــثرى التراث الإنساني. ونؤكد في نهاية البحث على أن دراسة ال Paratexte ســاعدت على فهم النص بكل أفكاره المتباينة كما أدت إلى تكامل المعاني وإبراز رســـالة الكاتب الذي ينادي بالتسامح والعدالة والمساواة وذلك في انسجام واضـــح بيـــن النص وال Paratexte والقارئ.

ملخص

الرسالة الإنسانية في كتاب "الهويات القاتلة" لأمين معلوف



د. جيهان صبري أحمد(*)

يتناول هذا البحث دور ال Paratexte (كل ما هو خارج النص) في أبراز المعاني الإنسانية وبلورة الرسالة السامية التي يحملها أمين معلوف على عاتقه ويترجمها في هذا الكتاب القيم "الهويات القاتلة". كما نوضح مدى نجاح ال Paratexte في نسج صورة تمهيدية تعين القارئ على فهم واستيعاب النص من خلال الغلاف والإهداء والمقدمة والخاتمة واللقاءات والندوات التي أجراها الكاتب وأثرت في إبراز الأفكار والمعاني التي تحتويها فصول الكتاب وعلاقته بها.

يشعر الكاتب بهموم وآلام الشعوب في عالمنا المعاصر الذي تحدق به الكوارث والنزاعات والحروب. ويبلور معلوف في كتابه عدة مفاهيم مثل "الآخر"، "المهاجر وتمزقه بين الوطن الأم والبلد المضيف"، "مشكلة الأقليات"، "ضيق الأفق"، و"التعصب"، كما يؤكد معلوف على تعريف "الهوية" وكيف يمكنها أن تفتك بالإنسان إذا أساء استخدامها بعصبية وعجز عن فهم معناها. وتترجم عناوين الكتاب والفصول رؤية الكتاب ورفضه للأفكار النطية التي تقوم بإلصاق العنف والتخاف إلى العالم العربي الإسلامي بالتحديد وكذلك وصف الغرب بأنه متطور حر ومتقدم. كما يرى أن التعصب والعنف لا يجسدان روح الحضارة الإسلامية، بل هو انعكاس لمشكلات اجتماعية واقتصادية بالدرجة الأولى. إن العلاقة بين الغرب والشرق وما يعتريها من تصادم وصراع، تؤرق الكاتب الذي يرى أن عدم فهم الجانب الغربي المتغطرس "للآخر" ورفضه الاستماع إلى

(*) مدرس بقسم اللغة الفرنسية وآدابها، كلية الآداب، جامعة المنوفية.

3- Collectif, sous la direction de Reboullet A, et Tetu M, Guide culturel, Civilisations et littératures d'expression française, Paris, Hachette, 1977.

4- Hatem J. : Les Libans de rêve et de guerre, Paris, Caris cript, 1988.

5- KHALAF, S. : « La Littérature libanaise de langue française Profil historique et critique » in Culture libanaise et francophonie, les conférences de l'A.L.D.E.C, Beyrouth, Université Saint-Joseph, 1991.

VIII- Ouvrages bibliographiques :

Labaky G., Bibliographie de la littérature libanaise d'expression franco libanais, 1983.

Najjara A., Pérennité de la littérature libanaise d'expression française, Anthologie – ACCL, 1993.

IX- Autres :

* Weinrich (Harald), grammaire Textuelle du Français, Traduit par Gilbert DALGALIAN et Danie MALBERT, Edts, Didier / Hatier, Paris, 1989.

****

Les identités meurtrières

« Depuis que j'ai quitté le Liban pour m'installer en France, que de fois m'a-t-on demandé, avec les meilleures intentions du monde, si je me sentais " plutôt français " ou " plutôt libanais ". Je réponds invariablement " L'un et l'autre ! " Non par quelque souci d'équilibre ou d'équité, mais parce qu'en répondant différemment, je mentirais. Ce qui fait que je suis moi-même et pas un autre, c'est que je suis ainsi à la lisière de deux pays, de deux ou trois langues, de plusieurs traditions culturelles. C'est cela mon identite... »

Partant d'une question anodine qu'on lui a souvent posée, Amin Maalouf s'interroge sur la notion d'identité, sur les passions qu'elle suscite, sur ses dérives meurtrières. Pourquoi est-il si difficile d'assumer en toute liberté ses diverses appartenances ? Pourquoi faut-il, en cette fin de siècle, que l'affirmation de soi s'accompagne si souvent de la négation d'autrui ? Nos sociétés seront-elles indéfiniment soumises aux tensions, aux déchaînements de violence, pour la seule raison que les êtres qui s'y côtoient n'ont pas tous la même religion, la même couleur de peau, la même culture d'origine ? Y aurait-il une loi de la nature ou une loi de l'Histoire qui condamne les hommes à s'entre-tuer au nom de leur identité ?

C'est parce qu'il refuse cette fatalité que l'auteur a choisi d'écrire *les Identités meurtrières*, un livre de sagesse et de lucidité, d'inquiétude mais aussi d'espoir.



Amin Maalouf a publié
les Croisades vues par les Arabes,
ainsi que six romans : Léon l'Africain,
Samarcande,
les Jardins de lumière,
le Premier siècle après Béatrice,
le Rocher de Tanios
et les Echelles du Levant.



98 FF

ISBN 2 246 54881 0
37-6206-9
98-X

AMIN MAALOUF

Les identités meurtrières



GRASSET

14- Zazieweb. Fr : « La communauté des lecteurs. Il y a aussi AMIN MAALOUF », cine citta.

www.Zaziewb fr/site/forum.php?numforum=7&PHPSESSID=LCEE8aeffefec9a068...

VI- Dictionnaires :

1- Dictionnaire d'analyse du discours, Edts du Seuil, Paris, février 2002 (sous la direction de Patrick Charaudeau et Dominique Main gueneau).

2- André Compte-Sponville, Dictionnaire philosophique, Paris, PUF, 2001.

3- Encyclopedia Universalis, Dictionnaire des genres et notions littéraires, Paris, 1997.

4- Le Dictionnaire des Littératures de Langue Française, « La Littérature libanaise d'expression française », de Beaumarchais J.-P, Couty D., Rey A., Paris, Bordas, 1984.

VII- Articles et ouvrages sur la littérature libanaise :

1- Collectif, «La Littérature libanaise d'expression française » in Lettres et cultures de langue française, n°21, Paris, A.D.E.L.F., 1995.

2- Collectif, sous la direction de Joubert J.-L, « Littérature Libanaise », in Littératures francophones du monde arabe. Anthologie, Paris, Nathan, 1994.

7- « Amin Maalouf : »in المشرق The Levant

http://almashriq.hiof.no/lebanon/000/010/011/aminmaalouf/index.html

8- Amin Maalouf : « Fiction / History », pp. 1-3

http://www/mit.edu:8001/activities/lebanon/Literature/maalouf.html

9- « Premiers chapitres, Amin Maalouf, Le Periple de Baldassare », pp. 1-7

http://www:édition-grasset.fr/chapitres/ch_maalouf.htm

10- « Amin Maalouf » dans l'Express,

http://gallery.unnnetbe/Biblio_fattalip/Textes/Auteurs/Documents/Maalouf_A_3.htm.

11- « Amin Maalouf : Identités Multiples », pp. 1-4

http://www.librairiepantoute.co,/magazine/rencontres/maalouf.asp.

12- Selouit'ta : « Le Magazine des cultures vivantes. »

WWW.barzhoneg-10/3/2001.

13- L'Hebdo, MACDONALD : Patrick Suskind, Eco, Amin MAALOUF – Kenfolle ...

http://www.livredepoche.com/media/images/mv.0103.pdf.

16- T.G, « L'Apocalypse selon Maalouf », in L'Express, 20/4/2000.

V- Sites Internet :

1- DIA, Hamidou : « Nuit blanche » in Tempo arts et spectacles.

http://www.canoe.qc.ca/TempoLivres/maalouf1 html

2- JUREIDINI, Rima : « Entretien avec Amin Maalouf »,

http://www.scclab.com/rtv/Auteurs/maalouf_InterviewO_F htm

3- SCHMIDT, Julia : « La guerre du Liban dans la Littérature », pp. 1-9 in République des Lettres; http://www.republique-des-lettres.com/S1/schmidt.shtml

4- ZALZAL, Zéna : « Amin Maalouf : Le Périple de Baldassare», pp. 1-2.

http://gallery.uunet.be/Bibl_fattaip/Textes/Auteurs/Documents/Maalouf_A_3.htm

5- « Amin Maalouf, in Auteurs.net,

http://www.auteurs.net/public/chronique.asp?site_id=3134.

6- Amin Maalouf : « Les identités Meurtrières ou une interprétation des conflits interculturels » pp. 1-6.

http://n.ethz.ch/student/danou/daniel/readings/maalouf.html

7- JAMAL, En-nehas : « Les Echelles de Levant » in World Literature Today, Norman, OKLAHOMA 1997, vol. 71, no. 2. spring, 1997, pp. 341-342.

8- LIEDERKERKE, Arnould de : « Lire : Amin Maalouf, conteur et chercheur de vérité » in Figaro Magazine, no. 562, 6 avril 1991, p. 148.

9- LAMY, Jean-Claude : « AMIN MAALOUF : Le voyage du génois », in Le Figaro, 25/5/2000.

10- LOCHON, Christian : « Le Goncourt Maalouf » in Bulletin de l'Association des Professeurs de Lettres, n° 69, mars 1994, pp. 40-41.

11- MACHART, Renaud : « Un amour venu de loin, au risque de s'essouffler » in Le Monde, 18/8/2000.

12- NOURRY, Philippe : « Amin Maalouf, le voyageur ami » in Le Point, n° 1441, 28 avril 2000, p. 122.

13- PANCRAZI, Jean-Noël : « Le complice du réel », in Le Monde, 2/6/2000.

14- PONS, Anne : « Maalouf, retour du Liban natal », in L'Express, n° 2340, 9-15 mai 1996, p. 61.

15- RABOUIN, David : « AMIN MAALOUF : « Je parle du voyage comme d'autres parlent de leur maison » in Magazine Littéraire, n° 394, 1/1/2001, pp. 98-103.

Sophia Antipolis. Publications de la faculté des Lettres, Arts et Sciences humaines de Nice, Editeur Gérard Lavergne, No. 1, 1998.

10- SABBAH, Hélène : Les Débuts de roman, Hachette, Paris, septembre 1991.

11- VERRIER, Jean : « Le Paratexte » in Les Débuts de romans, Bertrand – Lacoste, Paris, 1992, pp. 5-30.

IV- Articles parus dans les périodiques :

1- ALIA, Josette : « Maalouf le sage » in Le Nouvel Observateur, 1/6/2000, p. 10.

2- ALIA, Josette : « Les Soleils du Levant » in Le Nouvel Observateur, NO. 1 651, 27 juin 1996, p. 56.

3- BARLAND, Jean-Rémi : « Un marchand génois à la recherche du livre mythique, Le Périple de Baldassare » in Lire, 15/5/2000.

4- BENICHOU, François : « Amin Maalouf, Ma patrie, c'est l'écriture », in Magazine Littéraire, novembre 1997, n°359, pp. 114-115.

5- DEVARRIEUX, Claire : « Au bazar Baldassare », in Libération, 18/5/2000.

6- DOUCELIN, Jacques : « Pas de frontière entre sacré et paien » in Le Figaro, 14/8/2000.

J.L. Borges, in Poétique n° 134, Seuil, avril 2003, pp. 141-157.

2- COUEGNAS, Daniel : Introduction à la paralittérature, Edts du Seuil, Paris, janvier 1992.

3- DAMBRE, Marc et Gosselin – Noat, Monique (sous la direction de) : Eclatement des genres au XXe siècle, Société d'étude de la littérature française du XXes, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.

4- DELCROIX, Maurice et HALLYN, Fernand : (Ouvrage dirigé par), Introduction aux études littéraires, Méthodes du texte, Edts Duculot, Paris, 1987 ; Louvain – La Neuve, avril 1990.

5- DUCHET, Claude : « Elements de titrologie romanesque », in Littérature, No. 2, 1973.

6- GE.NETTE, Gérard : Seuils, Ed. du Seuil, Paris, février 1987.

7- GLAUDES, Pierre et LOUETTE, Jean-François : L'Essai, collection contours Littéraires, Hachette supérieur, Livre, Paris, 1999.

8- GOLDENSTEIN, Jean-Pierre : Entrées en littérature, Hachette, Paris 1990.

9- MOSER, Marc (directeur) : Narratologie, Le Paratexte, (Revue annuelle d'étude narratologique des textes littéraires) Publié avec le concours de l'Université de Nice-

Arabes" de Amin Maalouf », in Sahifatu'L-ALSUN, No : 12, Edts ALSUN, Janvier 1996, pp. 111-167.

2- HADDAD, Katia (sous la direction de), La Littérature Francophone du Machrek, Anthologie critique, Presses de l'Université Saint-Joseph, achevé d'imprimer juin 2000, sur les presses de Dar el Kotob, Beyrouth, Liban.

3- Biver, Marguy : « La Difficulté d'Appartenir », une contribution à l'étude de l'identité dans « Le Rocher de Tanios » et « Les Echelles du Levant » d'Amin Maalouf, in Revue Luxembourgeoise de littérature générale et comparée, Luxembourg, 1996, pp. 6-42.

4- BOULOSHAGE, Renée : « Nouveauté du roman d'Amin Maalouf » in Francographies, création et réalité d'expression française, colloque de Fordham University, 25-26 mars 1994 (Actes II). Edités par J. Macary, Société des Professeurs Français et Francophones d'Amérique, NO. Spécial II, 209p, 1995. pp. 23-30.

5- ZEIN, Ramy : Dictionnaire de la littérature libanaise de langue française, L'Harmattan, 1998.

III- Ouvrages sur les genres littéraires (L'Essai) + (Le Paratexte)

1- BARONI, Raphaël : « Genres littéraires et orientation de la lecture, une lecture modèle de « La mort et la boussole » de

BIBLIOGRAPHIE

I- Ouvrages de l'auteur :

1- Les Croisades vues par les Arabes, Edt Jean-Claude Lattès Paris, 1983.

2- Léon l'Africain, Edt Jean-Claude Lattès Paris, 1986.

3- Samarcande, Edt Jean-Claude Lattès Paris, 1988.

4- Les Jardins de Lumières, Edt Jean-Claude Lattès,Paris, 1991.

5- Le Premier siècle après Béatrice, Edts Grasset, Paris, 1992.

6- Le Rocher de Tanios, Edts Grasset, Paris, 1993.

7- Les Echelles du Levant, Edts Grasset, Paris, 1996.

8- Les Identités Meurtrières, Edts Grasset, Paris, 1998.

9- Le Periple de Baldassare, Edts Grasset, Paris, 2000.

10- L'amour de loin, opéra, 2001.

II- Ouvrages partiellement consacrés à Maalouf et à la littérature francophone du Liban.

1- AL-HAKIM, Elweya : « Perspectives narratives et dimensions du message humain dans "Les Croisades vues par les

Enfin, si Maalouf paraît vouloir laisser à son lecteur un message de liberté, d'amour et de tolérance, le texte avec son paratexte font corps et donnent naissance à cet ouvrage novateur dont l'originalité provient de la cohérence qui se dégage de l'unité de la structure de son ensemble ....

****

que Maalouf conçoit. Bref, afin de comprendre le monde il suffit de le respecter et de l'écouter ...

****

Maalouf a longuement médité sur la notion de l'identité individuelle et collective. Il a expliqué ce que signifie le besoin d'appartenance collective : culturelle, religieuse et nationale. De même, il a montré au lecteur comment le désir légitime d'affirmer une identité conduit souvent à la peur où à la négation de l' « Autre ». Maalouf a bien réussi à traiter cette notion épineuse de l'identité. Nourri par son expérience personnelle aussi bien que par l'Histoire, par les problèmes et les événements actuels du monde,il a réussi 'à définir l'Identité en insistant qu'elle n'est pas donnée une fois pour toutes, mais c'est une formation qui se développe pendant toute l'existence. L'auteur en dénonce les périls, l'uniformisation planétaire de la Mondialisation et le repli sur la « tribu » identitaire pouvant procurer des dérives meurtrières. Il fait appel à la paix et à la coexistence à condition de vivre dans un environnement de liberté et de justice où chaque individu est justement apprécié.

Certes le paratexte a séduit le lecteur, tout en accordant une signification fort évocatrice à l'essai et en traçant des perspectives d'attentes qui suscitent à la réflexion. Par ailleurs, le paratexte s'est parfaitement harmonisé avec le contexte des Identités Meurtrières en invitant le destinataire à une lecture lucide et fructueuse.

une référence où certains pourraient accrocher leur échelle de valeurs à quelque chose de transcendant, et toute incursion de la religion dans la vie politique serait bannie.»[66]

Lors d'un voyage au Quebec, on l'interroge à propos de son éloignement du pays d'origine ; est-ce un exil ? à cette question épineuse l'écrivain répond : « Oui, mais je n'y mets plus de charge négative. Pour moi, l'exil est un code de vie que je n'ai pas choisi, mais que j'accepte pleinement.»[67]

Et les questions se succèdent : « - Comment, selon vous, les identités deviennent-elles meurtrières, pour reprendre le titre de votre essai paru l'an dernier ?

- Une identité est meurtrière à partir du moment où on la confond avec une seule appartenance. Elle devrait être faite de nombreuses appartenances. Chacun d'entre nous devrait les assumer et garder des attaches avec ses origines, mais aussi s'impliquer pleinement dans son pays d'adoption, sa langue, sa culture. Une identité qui se limite à une seule appartenance devient potentiellement meurtrière. »[68]

Ainsi, l'épitexte public a joué un rôle préliminaire dans la réception des Identités Meurtrières. Le lecteur ne peut jamais nier sa contribution en vue de déchiffrer le livre et d'assimiler ce

66- Id, Ibid, p. 102.
67- Stanley PEAN, " Amin Maalouf : Identités multiples", in Librairie Pantoute, Le Magazine pp. 1-4. http://www.librairiepantoute.com/magazine/rencontres/maalouf. asp, p.1.
68- Id, loc.cit. Nous soulignons.

et l'Occident, (...) entre le monde musulman et le monde chrétien, entre la culture orientale et la culture occidentale. »[64] Ne sont-elles pas les mêmes idées adoptées dans les Identités Meurtrières ? Nous pouvons ainsi comprendre que Maalouf avait l'intention de rédiger un tel essai depuis longtemps médité et d'envoyer son message pacifique au monde entier.

« Le problème du minoritaire » est aussi souligné dans une interview avec l'écrivain dans le Magazine Littéraire. Dans cet épitexte auctorial public, Maalouf avoue à la presse qu'est-ce qu'il entend par le terme « minoritaire », surtout que cet adjectif est collé à tous les personnages de ses romans : - « Quelle importance a pour vous ce statut ?

- Ce n'est pas, bien entendu, un statut que l'on choisit. On naît avec d'abord. Et puis on l'assume. On peut l'assumer de diverses manières : sur le mode de la provocation, sur le mode de la soumission ... Je ne vous cacherai pas que je me sens beaucoup plus à l'aise dans un monde où tout le monde est minoritaire, où il y a de nombreuses langues, de nombreuses cultures qui se rejoignent, qui s'entrechoquent, qui se mélangent.»[65]

Ses réponses, ses mots dévoilent bien le contexte de l'essai et les idées de Maalouf. La société idéale à laquelle il rêve serait là où : « La religion serait une affaire strictement individuelle,

---

64- Id., Ibid, p. 8.

65- David RABOUIN, "Amin Maalouf " Je parle du voyage comme d'autres parlent de leur maison " ", in Magazine Littéraire, N°394, 1/1/2001, p. 99.

A-t-il prévu la réception de son livre ? Son vœu est certes optimiste. Il souhaite un monde utopique, loin de toute dérive meurtrière, un message véritablement humain et sage.

*** L'Epitexte Public :**

Genette a souligné dans son ouvrage Seuils que le destinateur de l'épitexte est l'auteur mais à la différence du péritexte, le destinataire n'est plus le lecteur du livre mais c'est le public plus vaste, celui d'un magazine, d'un journal, d'un colloque, d'une conférence.(62)

Marguy Biver a clairement expliqué que Maalouf « (Il) combat le fanatisme qui peut à tout moment éclater au sein de n'importe laquelle de ces trois religions (le judaïsme, le christianisme, et l'islam), il cherche à propager la tolérance et à faire voir dans les trois religions plutôt ce qui les lie que ce qui les oppose. »(63)

Dans une interview donnée à RTB le 19 février 1994, c'est-à-dire avant la parution des Identités Meurtrières de quatre années, Maalouf avoue dans cette émission qu(e) : « Il se considère comme ayant deux patries, le Liban et la France, l'Orient et l'Occident et que l'idée d'une appartenance exclusive lui répugne (...) Il aime bien l'idée d'être un pont entre l'Orient

62- G. Genette, op.cit, L'Epitexte public, pp. 316-340.

63- Marguy Biver, "La difficulté d'Appartenir", Une contribution à l'étude de l'identité dans " Le Rocher de Tanios " et " Les Echelles du Levant ", d'Amin Maalouf, in Revue Luxembourgeoise de Littérature générale et comparée, Luxembourg, 1996, p.7.

des migrants ou de l' « Autre » afin d'affirmer la légitimité de leurs diverses expressions. La France demeure son modèle favori : « La France est un pays où la principale tradition est catholique ; ce qui ne devrait pas l'empêcher de se reconnaître aussi une dimension protestante, une dimension juive, une dimension musulmane, et aussi une dimension "voltairienne", profondément méfiante à l'égard de toute religion ; chacune de ces dimensions (...) a joué et joue encore un rôle significatif dans la vie du pays, et dans sa perception profonde de son identité. »[60]

Maalouf a parcouru le monde, l'Amérique, l'Europe et il a étudié le cas de tout citoyen, ses origines et sa (ou ses) langue(s). L'Europe n'a-t-elle pas abouti à l'Union Européenne ? L'auteur touche alors aux causes qui empêchent le monde arabe d'avoir une véritable ligue arabe. Le but de son essai est clair et net : « Voilà à peu près ce que je voulais dire à propos du désir d'identité et de ses dérapages meurtriers. Si mon but était d'épuiser la question, je n'en suis encore qu'aux tout premiers balbutiements, (...) j'ai seulement voulu lancer quelques idées, apporter un témoignage, et susciter une réflexion sur des thèmes qui me préoccupent depuis toujours, et de plus en plus à mesure que j'observe ce monde si fascinant, si déroutant, où il m'a été donné de naître.»[61]

---

[60]- Id, Ibid, p. 207.
[61]- A. Maalouf, op.cit, p. 211.

« L'inconvénient majeur de la préface c'est qu'elle constitue une insistance de communication inégale, et même boiteuse, puisque l'auteur y propose au lecteur le commentaire anticipé d'un texte que celui-ci ne connaît pas encore (...) La logique de cette situation devrait alors conduire (...) à proposer plutôt une postface, où l'auteur pourrait épiloguer en toute connaissance de cause de part et d'autre. »[58]

Notons que l'épilogue des Identités Meurtrières présente au lecteur la synthèse de tout l'essai. C'est la partie essentielle de son message prévu :

« Ceux qui ont suivi mon cheminement jusqu'ici ne seront pas surpris de lire qu'à mon sens, cette reflexion devrait partir d'une idée centrale : que toute personne puisse s'identifier, ne serait-ce qu'un peu, au pays, où elle vit, et à notre monde d'aujourd'hui ».[59] Dans cet épilogue, Maalouf procède d'une façon systématique, donne la signification, multiplie les exemples et répète souvent ce qu'il veut insinuer. Il traite aussi la question du migrant. Certes, acceptant de vivre dans le pays de l'Autre, il faut s'ouvrir à la culture du pays d'accueil sans avoir le moindre sentiment du déchirement, de culpabilité ou d'obligation, sans dissimuler les diverses appartenances comme étant une « maladie honteuse ». D'ailleurs toutes les sociétés et tous les pays doivent reconnaître les « appartenances multiples »

[58]- G. Genette, Seuils, op.cit, p. 219.
[59]- A. Maalouf, op.cit, p. 205.

donc à tous ceux qui veulent y forger une place et qui veulent apprendre « les nouvelles règles du jeu » pour en sortir des crises catastrophiques des « identités meurtrières ». Un fait assez bizarre est à remarquer. Maalouf donne une dernière définition de l'identité à la fin de la dernière partie de son essai. Il considère la langue comme « facteur d'identité et instrument de communication ».

L'auteur évoque le danger de rompre le lien qui nous relie à la langue maternelle et il en cite l'exemple des Algériens musulmans français … « le fanatisme qui ensanglante l'Algérie s'explique par une frustration liée à la langue plus encore qu'à la religion ; la France n'a guère tenté de convertir les musulmans d'Algérie au christianisme, mais elle a voulu remplacer leur langue par la sienne, de manière expéditive, et sans leur donner en échange une véritable citoyenneté. »[57] Chaque homme doit donc conserver sa langue identitaire, mais en plus, il doit maîtriser plusieurs autres langues. Une langue c'est la porte ouverte au monde en vue de pouvoir s'approprier la modernité, au lieu d'avoir l'impression de l'emprunter à l'Autre .

Les titres, les intertitres et le lexique employés conviennent parfaitement et s'appliquent exactement au sens visé par l'écrivain …

* **L'Epilogue** : Genette explique le terme "Epilogue" ou "Postfaces" tout en démontrant sa relation avec la préface :

[57]- A. Maalouf, op.cit, p. 173.

Dans la dernière partie de cet essai portant le titre « Apprivoiser la panthère », Maalouf s'est lui-même familiarisé à la modernité, il s'agit selon lui « d'apprivoiser la panthère ». Que signifie ce titre symbolique ? De quelle panthère s'agit-il ? Est-ce l'animal féroce et sauvage ? Sûrement non !

« La panthère est un carnassier répandu dans presque tout l'Orient et certaines parties de l'Afrique. La sauvagerie et la ruse (...) ainsi que le courage dont fait preuve la femelle au combat, ont été souvent mentionnés dans les témoignages antiques. »[(55)]

Maalouf a avoué tout au début du chapitre quatre, comment a t-il choisi le titre de son essai : « J'ai failli donner à cet essai un titre double : les identités meurtrières ou comment apprivoiser la panthère. Pourquoi la panthère ? Parce qu'elle tue si on la persécute et qu'elle tue si on lui laisse libre cours, le pire étant de la lâcher dans la nature après l'avoir blessée. Mais la panthère, aussi, parce qu'on peut l'apprivoiser, justement. »[(56)]

Explication tout à fait significative qui confirme la situation équivoque et souvent neutre de l' "Autre". Mais si l'identité devient « exclusivement américaine » apte à susciter des crises meurtrières, comment y échapper ? Maalouf suggère alors la présence de quelques passerelles vers l'autre, tout en ayant la liberté totale d'exprimer toutes nos appartenances. Dans le cadre mondial, chacun est un membre. Le monde appartient

---

55- Dictionnaire de symboles, p. 499.

56- A. Maalouf, op.cit, p. 178 (nous soulignons).

a fallu que toutes les autres se bouchent. Et que celle-là, la voie passéiste, se retrouve paradoxalement dans l'air du temps. »[(53)]

Le contenu de l'essai répond certes à son titre,il le développe et l'enrichit de quelques événements historiques réels.

La troisième partie, ayant pour titre : « Le Temps des tribus planétaires » explique longuement et d'une façon philosophique le concept de la religion, le concept des inter-disciplines, le concept de l'universalité à travers les planètes.

« Tribus » et « Planétaires » forment une antithèse. Les progrès et la technologie, envahissent en galopant l'Orient et l'Occident. Maalouf se lance dans de longues explications complémentaires aptes à interpréter le titre :

« Les communautés de croyants apparaissent, en effet, comme des tribus planétaires, -je dis "tribus" à cause de leur teneur identitaire, mais je dis aussi "planétaires" parce qu'elles enjambent allègrement les frontières. »[(54)]

L'auteur semble dire qu'au-delà des croyances religieuses admettons et respectons l'Autre. Il met en garde les peuples à propos de la culture de demain, sera-t-elle « occidentale » ou « spécifiquement américaine » ? Des interrogations successives expriment en quelque sorte l'inquiétude de l'auteur …

---

[53]- Id, Ibid, p. 113.
[54]- A. Maalouf, op.cit, p. 125 (nous soulignons)

Maalouf fait entendre un refus et un conseil : l'islam n'est jamais responsable de la violence, des guerres, des massacres atroces portés aux « identités meurtrières » ... Au seuil du chapitre quatre, Maalouf explique comment « la modernité » provient actuellement de l'occident c'est-à-dire de cet « Autre » : « Où que l'on vive sur cette planète,toute modernisation est désormais occidentalisation (...) Tout ce qui se crée de neuf qu'il s'agisse des bâtiments, des institutions, des instruments de connaissance, ou du mode de vie – est à l'image de l'occident. »[51]

L'auteur s'occupe également de la mondialisation avec ses différents aspects ; la France « américanisée ». Les Français risquent-ils l'avenir de leur langue, de leur culture prestigieuse et le mode de leur vie ? Pouvons-nous dire que l'Orient ne veut aucunement suivre l'exemple américain ? Les orientaux sont-ils obligés bon gré, mal gré d'accepter leur « ennemi » ? cet « Autre » mentionné dans le titre de cette partie ? Essayons de se moderniser sans perdre notre identité, semble t-il nous dire. Mais « comment assimiler la culture occidentale sans renier notre propre culture ? » ; « Comment acquérir le savoir faire de l'occident sans demeurer à sa merci ? ». [52] Maalouf conclut la seconde partie par une remarque digne d'attention : « Le radicalisme religieux n'a pas été le choix immédiat des Arabes ou des Musulmans. Avant qu'ils ne soient tentés par cette voie, il

[51]- Id, Ibid, p. 96.
[52]A. Maalouf, op.cit, p. 108.

- « Le Christianisme est-il, par essence, tolérant, respectueux des libertés,porté sur la démocratie ? »[47]

Le scripteur essaye d'établir une sorte de parallèle explicite et implicite. Selon lui : « Personne n'a le monopole du fanatisme et personne n'a, à l'inverse, le monopole de l'humain. »[48] Il cherche alors le moyen de salut et voit la nécessité d'avoir un regard neuf et utile.

L'écrivain essaye de son mieux d'être impartial et essaye également d'expliquer la nouvelle notion du mot « modernité » que de fois expliqué par les théoriciens, les littérateurs, les philosophes et les critiques. Il parle du christianisme d'autrefois et celui d'aujourd'hui : Maalouf insiste alors sur le fait que la « société occidentale a inventé l'Eglise et la religion dont elle avait besoin. »[49]

Les Islamistes du tiers-monde refusent-ils la « Modernité » qui vient de l' « Autre » ou de l'Occident ? L'Occident possède malheureusement les traces de la servitude et de la tyrannie. Les excès de violence et de colonisation ont fait naître des réactions toutes nouvelles. Les islamistes militants se défendent car que de « tensions » ! que de « distorsions » et de « désespérances » ![50]

---

[47]- Id, Ibid, p. 68.
[48]- Id, Ibid, p. 70.
[49]- A. Maalouf, op.cit, p. 85.
[50]- Id, Ibid, pp 89-90.

choses différentes (...) Nous décrivons sa signification par le trait sémantique autre, (inégal).[44]

Le lecteur sent que cet « Autre » énigmatique est un étranger qui n'est pas considéré comme faisant partie de notre monde arabe ou de notre univers. Serait-il alors considéré comme ennemi ?! Quelle est la valeur de la conjonction temporelle « quand" mise au début du titre de cette partie ?

Weinrich suggère qu'elle peut servir à « établir une jonction dans laquelle la base est tributaire d'une condition temporelle imposée par le complément. »[45]

La valeur et la fonction du juxtaposée « quand » au mot « modernité » suggère la simultanéité, surtout que le verbe venir est employé au présent.

Maalouf reconnaît que l' « Autre » est à l'origine de la modernité : C'est l'occident. Quelle serait donc notre situation exacte ? Maalouf pressent les raisons de l'angoisse du monde contemporain : la religion et les relations multilatérales. L'auteur se demande alors :

« L'Islam est-il incompatible avec la liberté, avec la démocratie, avec les droits de l'homme et de la femme, avec la modernité ? »[46]

44- H. Weinrich, op.cit, p. 285.
45- Weinrich, op.cit, p. 448.
46- A. Maalouf, op.cit, p. 65.

Solé, le français venant en Egypte et qui laisse le chapeau pour le Tarbouche, a-t-il perdu son identité ? L'Egyptien portant le chapeau, la perd-t-il ?

Par ailleurs, nous trouvons nécessaire de mettre en valeur l'emploi de la virgule figurant dans le titre « Mon identité, mes appartenances ». Elle peut marquer que les deux substantifs « identité » « appartenances » forment une relation logique. Ce qui traduit bien le point de vue de Maalouf insistant sur le fait que l'identité doit refléter toutes les appartenances de l'homme.

Passons à la seconde partie de l'essai, elle a pour titre : « Quand la modernité vient de chez l'Autre. » Nous constatons la présence de deux substantifs « Modernité » et « l'Autre ». Modernité, ce nom féminin met en valeur le caractère de ce qui est moderne, du temps de l'auteur ou d'une époque relativement récente ou contemporaine ; une époque bénéficiant des progrès récents de la technique, de la science, de l'art etc ... Le substantif « Autre » est un nom masculin désignant : « Ce qui n'est pas le sujet, ce qui n'est pas moi, nous, c'est le contraire du « même », de l' «identique », du « semblable » ; [(42)] « Le contraire du même : ce qui est numériquement ou qualitativement différent. »[(43)]. Weinrich aussi met au clair le mot (autre) en distinguant que : « Si un référent est réalisé deux fois par le même nom, alors qu'il désigne des personnes ou des

[42]- Petit Robert, Dictionnaire de la langue française, 1984, Dictionnaires le Robert, Paris, p. 138.
[43]- André Conte-Sponville, Dictionnaire philosophique, op.cit, p. 75.

traduisent fidèlement l'esprit du titre de l'ouvrage et de l'intertitre de cette partie :

« Mon identité, c'est ce qui fait que je ne suis identique à aucune autre personne. »[40]

« L'identité de chaque personne est constituée d'une foule d'éléments qui ne se limitent évidement pas à ceux qui figurent sur les registres officiels. Il y a (...) l'appartenance à une tradition religieuse ; à un certain milieu social. »[41]

Il a souvent recours, à des oppositions, à des analogies et à des réflexions de causes à effets, son lexique riche abonde en synonymes « des tueurs identitaires » : « égarés », « sanguinaires ».

L'identité religieuse occupe le dernier chapitre de cette partie. Elle est certes aux yeux de Maalouf la plus inquiétante. Il aborde la question du « voile islamique », celui-ci représente-t-il une sorte d'entrave dans la voie de la « modernité » ?

Le musulman est-il un sauvage ? C'est un être pacifique et très ouvert, il respecte aussi bien sa religion, que son identité et que sa culture. La culture de l'Orient avec toutes ses religions est l'une des plus anciennes, une des plus glorieuses. Et une femme musulmane peut se couvrir les cheveux de mille et mille manières, en voyageant hors de son pays. Dans Le Tarbouche de

40- A. Maalouf, op.cit, p. 18.
41- Id, Ibid, p. 19.

Ces intertitres sont révélateurs, ayant un rapport étroit avec chaque partie de l'ouvrage et avec son titre. Ce sont peut-être des « titres littéraux ». Ces titres représentent « l'objet central de l'œuvre. »[38]

C'est une intertextualité interne car ces intertitres reflètent le contenu de chaque partie. « Ces jeux d'échos » attirent bien notre attention. La première partie a pour titre : « Mon identité, mes appartenances ». Le lecteur se rend compte que les pages qui vont suivre semblent traiter les composantes de l'identité de l'auteur, ainsi que ses diverses appartenances, à cause de l'emploi des possessifs « mon, mes » . « Comme l'article possessif est un article anaphorique spécifique, (le lecteur) reçoit ici une instruction sélective, qui est de rechercher pour déterminant approprié un communicant présent dans la pré-information fournie soit par le contexte, soit par la situation. »[39]

Maalouf tient alors à la définition de l'identité liée au concept de « ses » « appartenances ». L'auteur pense à l'identité menacée, au conflit crée, et aux massacreurs qui en résultent !

L'identité de l'homme, explique-t-il, provient de plusieurs appartenances : sociales, nationales, familiales, religieuses et ethniques. Sa propre identité est une accumulation de l'identité des autres. Il trouve des solutions variées à chaque conflit. Une multitude de définitions remplissent la première partie et

---

38- G. Genette, Seuils, op.cit, p. 78.
39- Weinrich (H), op.cit, p. 240.

Maalouf dévoile le but de son essai : « à case de cette conception étroite, exclusive, bigote, simpliste qui réduit l'identité entière à une seule appartenance, proclamée avec rage (...) ai-je envie de crier ! Une affirmation un peu brusque (...) mais que je me propose d'expliciter dans les pages qui suivent. »[36]

Maalouf invite le lecteur à un humanisme ouvert rejetant tout repli sur soi.

* **Titres et intertitres** coexistent et traduisent l'intention propre à l'auteur. Les intertitres sont classés comme suit :

I- Mon identité, mes appartenances.

II- Quand la modernité vient de chez l'autre.

III- Le Temps des tribus planétaires.

IV- Apprivoiser la panthère.

Goldenstein remarque que les titres remplissent maintes fonctions : « Une fonction « apéritive » : le titre doit appâter, éveiller l'intérêt ; une fonction abréviative : le titre doit résumer, annoncer le contenu sans le dévoiler totalement ; une fonction distinctive : le titre singularise le texte qu'il annonce, le distingue de la série générique des autres ouvrages dans laquelle il s'inscrit. »[37]

36- Id, op.cit, p. 14.
37- Jean-Pierre Goldenstein, Entrées en Littérature, Paris, Hachette, 1990, p. 68.

attaches avec l'Algérie, son histoire, sa culture, sa religion, il est en butte à l'incompréhension, à la méfiance ou à l'hostilité. »[34]

Cette incompréhension périlleuse devient de plus en plus menaçante en poussant les sociétés à la « méfiance » voire à « l'hostilité ». Le second exemple est le cas d'un Turc né à Franc fort vivant en Allemagne, parlant et écrivant la langue mieux que ses pères. L'auteur se demande alors, comment une telle identité composée et complexe peut-elle être conçue par la société allemande ? Ce turc serait-il capable de vivre pleinement dans sa société d'origine ?

Le troisième cas est celui d'une femme hutue mariée à un Tutsi ou bien un Américain de père noir et de mère juive. La situation périlleuse de ces «êtres frontaliers », contraints parfois à choisir une ou plusieurs identités éthnique, religieuse ou autres, est pourtant conçue par l'auteur comme un privilège car : « Ils ont un rôle à jouer pour tisser des liens, dissiper des malentendus, raisonner les uns, tempérer les autres, aplanir, raccommoder ... Ils ont pour vocation d'être des traits d'union, des passerelles, des médiateurs entre les diverses communautés, les diverses cultures. »[35]

Bref, Maalouf réussit à exprimer le dilemme de l'appartenance. Il s'inquiète énormément sur le sort du monde actuel.

34- A. Maalouf, Ibid, p. 12 (Nous soulignons).
35- A. Maalouf, op.cit, p. 13.

reste – sa trajectoire d'homme libre, ses convictions acquises, ses préférences, sa sensibilité propre, ses affinités, sa vie en somme ..., ne comptait pour rien. »[32]

Tout un défilé d'exemples historiques et géographiques affirmant que « cette prétendue appartenance fondamentale » deviendra périlleuse si les hommes insistent à la brandir avec défi à la face des autres. L'exemple de l'Algérien né en France attire notre attention avec les « composantes de sa personnalité » :

« Qu'il s'agisse de la langue, des croyances, du mode de vie, des relations familiales, des goûts artistiques ou culinaires ; les influences françaises, européennes, occidentales se mêlent en lui à des influences arabes, berbères, africaines, musulmanes ...»[33]

Si cet homme est capable d'assumer toute « sa diversité », il se sentira libre de vivre pleinement son identité complexe. L'adverbe « pleinement » souligne la satisfaction parfaite de cet individu qui pourra accomplir entièrement le bonheur souhaité. Toutefois une sorte de traumatisme le contraindra dans le choix répété d' « être français ou algérien » : « (...) si chaque fois qu'il s'affirme français, certains le regardent comme un traître, vivre comme un renégat, et si chaque fois qu'il met en avant ses

[32]- Id, Ibid, p. 11.
[33]- Id, loc.cit.

aussi bien que l'intellectuel Edward Saïd, ne voit pas la nécessité d'affirmer une seule et unique identité. Ce dernier né à Jérusalem en 1935, milite activement pour la coexistence pacifique et la normalisation des rapports entre le peuple palestinien et le peuple israélien. Edward Saïd est de nulle part et sans identité homogène ou stable. Il exprime ses déchirures en question d'identité, pouvant connoter le point de vue de Maalouf : « J'ai l'impression parfois d'être un flot de courants multiples. Je préfère cela à l'idée d'un moi solide, identité à laquelle tant d'entre nous accordent tant d'importance. Ces courants, comme les thèmes de nos vies, coulent tout au long des heures d'éveil et si tout se passe bien, n'ont pas besoin de s'accorder ni de s'harmoniser. »(30)

Néanmoins, Maalouf se heurte toujours à la même question concernant l'idendité en la qualifiant de dangereuse : « mais au fin fond de vous-même, qu'est ce que vous sentez ? ».(31)

Cette hantise qui le poursuit est considérée comme le déclic qui déclenche l'idée de rédiger cet essai. L'auteur se rend compte alors du danger de cette « vision des hommes » : « Il y a, au fin fond » de chacun, une seule appartenance qui compte, sa « vérité profonde » (...) déterminée une fois pour toutes à la naissance et qui, ne changera plus ; comme si le reste, tout le

[30]- Edward Saïd, A Contre-voie, Mémoires, le 2 juillet 2002, Edts Le Serpent à Plumes. 430 pages.
[31]- A. Maalouf, op.cit, p. 10.

marqué par une enfance passée dans un village de la montagne. D'ailleurs, le lecteur peut facilement déceler que l'histoire familiale et personnelle du scripteur s'apparente beaucoup à celle du Liban. Contraint à l'exil en France depuis 1976, l'auteur se trouve à la lisière de plusieurs traditions culturelles, mais dans l'impossibilité de décider s'il est « plutôt français » ou « plutôt libanais ». De même, le lecteur se rend compte de la perfection de cette langue francophone de Maalouf, à travers son monde littéraire et journalistique : « Mais, d'un autre côté, je vis depuis vingt-deux ans sur la terre de France, je bois son eau et son vin, mes mains caressent chaque jour ses vieilles pierres, j'écris mes livres dans sa langue, jamais plus elle ne sera pour moi une terre étrangère. »(28)

Maalouf refuse d'être moitié français, moitié libanais. Il essaye alors de formuler sa conception personnelle :

« L'identité ne se compartimente pas (...). Je n'ai pas plusieurs identités, j'en ai une seule ; faite de tous les éléments qui l'ont façonnée, selon un « dosage » particulier qui n'est jamais le même, d'une personne à l'autre. »(29) Il le prouve à l'aide d'exemples et d'expériences diverses.

Maalouf subit alors les conséquences de « l'ensemble de ses appartenances » et il les revendique avec sûreté et confiance pour toujours et à jamais. C'est pourquoi le scripteur libanais,

28- A. Maalouf, op. cit, p. 10.
29- A. Maalouf, op. cit, p. 10.

destinateur de cet incipit, sujet de l'énonciation est certainement celui du scripteur. Débutant par «Depuis que j'ai quitté le Liban en 1976 pour m'installer en France (...) »[25], l'auteur ne fait que confirmer son identité. Ce narrateur s'adresse alors au lecteur étant le destinataire de son message. Maalouf affirme et confirme dès le début, l'objet de son message si humain. Il vise bien le besoin de pointer et de fixer les critères qui aideront à la compréhension de l'Autre. Il souligne que le fanatisme et les «xénophobes de tous bord" peuvent fabriquer des « massacreurs ».[26].

Dès le premier paragraphe, Maalouf explique sa double appartenance à la France et au Liban. Il commence par poser la question qu'on lui a déjà demandé maintes fois : « si je me sentais » « plutôt français » ou « plutôt libanais ». Je réponds invariablement : « l'un et l'autre ! » (...) parce qu'en répondant différemment je mentirais. »[27]

L'auteur sent ainsi que l'association de ces deux cultures (libanaise et française) forment bien son identité. Il ne peut jamais omettre une partie de lui-même car sa vie, sa personnalité, sa culture et son écriture sont étroitement liées à ces deux pays. D'origine libanaise, il l'est ! En effet issu de la communauté minoritaire grecque – melkite et profondément

---

25- A. Maalouf, Les Identités Meurtrières, Edts Grasset et Fasquelle, 1998, p. 9.
26- Id, Ibid, p. 14.
27- Id, Ibid, p. 9.

Peut-être sent-il le besoin d'un certain ancrage dans cet univers hostile et crucial de l'époque actuelle. Cette dédicace peut également symboliser le passé obscur et sanglant du Liban vécu par la génération de l'époux et de l'épouse ; le présent prometteur et semé d'espoir de la génération de ses fils.

La réconciliation des générations du passé et du présent aidera certes les générations futures à vivre une existence paisible et moins tendue.

Il est évident que l'amour familial et le message d'espoir de Maalouf sont délibérément au cœur de cette dédicace. C'est la petite famille qui formera plus tard la grande famille ou la patrie ...

* **Le Péritexte préfaciel** : Après la dédicace, vient s'étaler sur six pages le péritexte préfaciel des Identités Meurtrières. Maalouf ne précise guère que c'est une préface, ce n'est point un avant propos, ni une introduction, ni un préliminaire. Cet incipit des Identités Meurtrières joue le rôle d'une « préface auctoriale assomptive originale », [23] c'est-à-dire rédigé par l'écrivain lui-même et figurant tout au début du texte original du livre. Genette voit que « (...) la préface originale a pour fonction cardinale d'assurer au texte une bonne lecture. »[24] Noter que le seuil des Identités Meurtrières est rédigé à la première personne du singulier. Il n'est pas signé, mais le « je » du narrateur,

[23]- G. Genette, op.cit, p. 183.
[24]- G. Genette, loc.cit.

Pour Ziad

Genette souligne l'importance d'une dédicace en remarquant que : « Elle affiche une relation intellectuelle ou privée, réelle ou symbolique et cette affiche est toujours au service de l'œuvre comme argument de valorisation ou thème de commentaire. »[20]

Quelle est donc la fonction de la dédicace dans le livre en question ? À qui le dédie-t-il ? Est-ce une dédicace « auctoriale anonyme » ? [21] Jette-t-elle la lumière sur la vie privée de l'auteur ? Dans un article traitant la biographie et les origines de Maalouf, nous lisons ce passage : « En 1976, Maalouf quitte Beyrouth pour Paris. Pour la troisième fois, il voit, à 34 ans, son pays en guerre. Sa femme Andrée, attend leur troisième enfant (...). Après quatorze ans d'absence, il se rend dans son pays natal, ravi de tant de gloire. Son père est décédé, sa mère installée en France, près de l'une de ses filles. Et les trois fils de l'écrivain courent le monde. Cosmopolites comme lui, la nostalgie en moins, la liberté de plus. »[22]

La dédicace est certes associée à la famille de l'écrivain c'est-à-dire : son épouse Andrée et ses trois fils Ruchdi, Tarek et Ziad. Séparé du père et de la mère, Maalouf envoie probablement un message à ses fils qui parcourent le monde.

[20]- G. genette, op.cit, p. 126

[21]- G. Genette, op.cit, pp. 42-45.

[22]- « Amin Maalouf", Juin 2000, http://www.secláb.com/-itv/Auteurs/maalouf_biographie1_F.htm.

Croisades vues par les Arabes (1983) : essai historique assez original traitant la particularité arabo - libanaise et l'universalité de tout message humain ...

Léon l'Africain, publié en 1986, est un roman historique, qui peint et analyse le regard et l'espoir arabe basé sur l'Occident : tolérance, exil, métissage et rencontre des cultures.

Samarcande, roman, 1988 (Prix des maisons de la presse) : C'est la fresque historique de la Perse à travers deux époques cruciales de son histoire, celle d'Omar Khayyam et celle de 1890 à 1912.

Dans Les Jardins de Lumière (roman, 1991), c'est le problème du fanatisme. L'auteur retrace le parcours d'un prophète victime de « tant de siècles de mensonge et d'oubli », dénonçant tout au long de sa vie, le despotisme et le fanatisme sous toutes ses formes ... La liste de ces ouvrages, informe le lecteur sur le champ d'intérêt de Maalouf, et comment ils ont été appréciés.

La Dédicace :

Nous trouvons à la page 7 cette dédicace :

Pour Andrée

Pour Ruchdi

Pour Tarek

* **Les quatre premières pages** : Passons aux pages 1 et 2, elles sont certainement muettes, ce blanc reflète t-il le vide le néant ou la peur de la mort ? Quant à la page 3, elle comporte un rappel du titre de l'essai. La page 4 présente les ouvrages de Maalouf publiés jusqu'à la date de la parution des Identités Meurtrières.

Ces ouvrages sont classés par maison d'édition. Rappelons que trois romans appartiennent aux éditions Grasset. Le Premier siècle après Béatrice (1992) : dans ce livre à la fois fictif et romanesque, Béatrice, la journaliste, à l'aide d'une enquête, expose à la fois les problèmes économiques et politiques désastreuses dans les pays du tiers-monde.

Le Rocher de Tanios, (Prix Goncourt, 1993) traite le problème de la coexistence entre les communautés libanaises. Tanios, le héros prône la justice, la liberté et le progrès dans une société soumise au joug de la croix et du croissant.

Les Echelles du Levant (1996) : « C'est le nom qu'on donnait autrefois à ce chapelet de cités marchandes par lesquelles les voyageurs d'Europe accédaient à l'Orient. De Constantinople à Alexandrie, en passant par Smyrne, Adana ou Beyrouth, ces villes ont longtemps été des lieux de brassage où se côtoyaient langues, coutumes et croyances »[(19)] Il s'agit d'un exil: Ossyanne, symbolise la paix qui combat « Les flots de la haine » ... Aux éditions Jean-Claude Lattès, paraît Les

[19]- La page IV de couverture des Echelles du Levant, Edts grasset, 1996.

C'est ainsi que le péritexte éditorial met en lumière les questions qui préoccupent l'écrivain et incite le lecteur à en chercher des réponses. De même, le sujet du livre est bien précisé dès le début du prière d'insérer. L'Editeur insiste que dans cet essai : « Maalouf s'interroge sur la notion d'identité ; sur les passions qu'elle suscite et sur ses dérives meurtrières ».

Par ailleurs, les substantifs : « identité », « passions » et «dérives meurtrières» guident le lecteur vers le véritable sens du livre, voire l'objectif de Maalouf : rédiger un essai de « sagesse », de « lucidité », « d'inquiétude » et « d'espoir ». Le prière d'insérer joue donc un rôle assez important concernant le message paratextuel des Identités Meurtrières. Il essaye d'informer et d'aider le lecteur à pressentir toutes les questions aux quelles il cherchera les réponses dans l'essai : « Que signifie le besoin d'appartenance collective, qu'elle soit culturelle, religieuse ou nationale ? pourquoi ce désir, en soi légitime, conduit-il souvent à la peur et à la négation de l'Autre ? »

Maalouf insiste à expliquer, comment loin d'être donnée une fois pour toutes, l'identité est une construction variante possédant ses illusions, ses pièges et ses instrumentations.

C'est ainsi que la 1ère page de couverture et la page IV de couverture assument la triple tâche d'attirer l'attention, de séduire et d'informer le lecteur. Elles servent aussi comme une première interprétation quant à l'horizon d'attente et au pacte de lecture de l'essai.

l'immigration dans son ensemble, et élargit le concept d'acculturation (...). »[17]

L'extrait choisi par l'éditeur, considéré comme un péritexte éditorial explique et éclaire les questions qui inquiètent le lecteur. S'agit-il d'une crise d'identité ? Est-ce un problème psychologique ? L'auteur tend-t-il à souligner la question de l'identité culturelle propre à un certain groupe ethnique, désignant la religion ou la langue ? Veut-il mettre en relief les conditions qui confèrent aux individus le sentiment d'appartenance au même groupe ? Quant à l'adjectif « meurtrières », il ne peut guère empêcher le lecteur de penser à cette idée funeste de la « Mort » : « Le néant ultime. Ce n'est donc rien ? Pas tout à fait pourtant, puisque ce rien nous attend, ou puisque nous l'attendons. Disons que la mort n'est rien, mais que nous mourrons : cette vérité au moins n'est pas rien. »[18]

Quant au prière d'insérer, il présente l'essai et, ce faisant, donne au lecteur une première interprétation du livre. L'éditeur le rédige à la troisième personne du singulier et expose en quelque sorte la notion de l'identité chez Maalouf. Le conflit entre les diverses appartenances comment peut-il mener à des combats meurtriers ? Le danger du problème de l'assimilation des différences de l'identité conduit-il inévitablement à la mort ?

[17]- La littérature francophone de Machrek, op.cit, p. 120.
[18]- Dictionnaire philosophique, op.cit, p. 393.

féminin pluriel «Identités » et de l'adjectif « meurtrières ». Harald Weinrich distingue dans son ouvrage Grammaire textuelle du français que « Le nom possède un contexte avant et après lui, qui contribue à déterminer sa signification. »[15] Ainsi, sentons-nous dans «Les Identités Meurtrières » que le contexte suivant le nom « Identités » précise en quelque sorte la nature de ces identités. Dans cette perspective, l'adjectif « meurtrières », cette post-information conditionne la particularité d'emploi de l'article anaphorique « les » afin de préciser le trait distinctif de ces « identités », tout en laissant à la fois la signification ouverte. Dès lors, Maalouf nous invite à déchiffrer une post-information apte à traduire le sens du titre et de son contexte. L'écrivain veut certes désigner par « les » cet article défini, des identités uniques et très spécifiques. D'après le dictionnaire philosophique le mot « identité » : « C'est le fait d'être le même. Mais le même de quoi ? Le même que le même : il n'y aurait pas autrement identité. Ainsi l'identité, est d'abord une relation de soi à soi. (mon identité, c'est mon être moi-même). »[16]

Maalouf, aussi bien que le libanais Sélim Abou, fait de la culture une composante essentielle de l'identité de l'homme. Sélim Abou se demande à son tour « Comment faire coexister le modèle (...) et les particularismes culturels qu'on pourrait croire propres à chaque civilisation ? (...) Il aborde le problème de

15- Harald WEINRICH, Grammaire textuelle de Français, traduit par Gilbert Dalgalian et Daniel Malbert, Edts Didier / Hatier, Paris, 1989, p. 204.

16- André Comte – Sponville, Dictionnaire philosophique, Perspectives critiques, PUF, 2001, p. 289.

suggère à la fois la destinée obscure et misérable du monde contemporain et le bonheur lumineux et désiré par Maalouf. Cette illustration vise-t-elle créer chez le lecteur une impression indélébile de tristesse et de frayeur ? Elle a certes un but déterminé : éveiller et stimuler l'imagination et la reflexion du lecteur.

* La page IV de couverture offre différents types d'informations. Enumérons ces renseignements par ordre de leur présentation. Le titre des Identités Meurtrières écrit cette fois en petits caractères de couleur marron, un prière d'insérer, une photo de l'écrivain, une liste de ses ouvrages et finalement le prix de vente de cet essai. Il est toujours utile d'expliquer la présence et le choix de cet extrait de la part de l'éditeur. [(13)]

À la lecture de ce passage nous reconnaissons immédiatement le scripteur, sa nationalité libanaise et sa résidence française. Evidemment, la question de l'identité l'inquiète beaucoup, c'est une question cruciale. Et cette nouvelle identité mixte le rend assez fier. Il en explique la raison : « Je suis ainsi à la lisière de deux pays, de deux ou trois langues, de plusieurs traditions culturelles. C'est cela mon identité ... »[(14)] Existe-t-il une relation entre cette idée et le titre de l'essai ? Le titre choisi par Maalouf est certes alléchant. Les Identités Meurtrières, composé de l'article anaphorique « les », du nom

[13]- Voir l'annexe.

[14]- Amin Maalouf, Les Identités Meurtrières, Ed. Grasset, Paris, 1998, la page IV de couverture (extrait choisi par l'éditeur), figurant aussi à la page 9

Sur la couverture des Identités Meurtrières se trouve le portrait d'une statuette énigmatique, portant un masque morbide, ayant les yeux crevés, sombres et pathétiques. Sur la tête nous voyons le foulard en dentelle et le chapeau orné de tulle rose. Quel contraste !? Ces deux éléments représentent-ils le monde oriental ? Ou occidental ? Ils peuvent symboliser soit les identités musulmanes, soit les identités chrétiennes et juives ? Cette interprétation s'affirme surtout après la lecture du prière d'insérer qui figure à la page IV de la couverture. (11) Cette statuette possède un nez pointu et une bouche bée, ajoutant doute et incertitude à cette image bien pathétique. Cette photographie confirme le caractère paradoxal qu'assume le message du titre et du jeu de mots qu'il propose. (12) Le lecteur ne peut guère s'empêcher de se demander comment et dans quelle perspective les identités peuvent-elles être meurtrières ? Nous pouvons aussi distinguer des couleurs froides qui connotent le fantôme de la mort visible dans le titre. Le contraste entre l'ombre et la lumière – ou en d'autres termes la technique du clair – obscur (mise au point au XVI^e^ et XVII^e^ siècles en Italie et en Flandre) -met-il en relief le conflit perpétuel entre la mort et la vie ? Entre la guerre et la paix ? Renforce-t-il la distinction entre les deux mondes oriental et occidental ? La lumière se focalise ici sur le visage de la statuette soulignant l'impression de douleur, de pitié et d'horreur. Cette connotation suggère à la fois la destinée obscure et

[11] - Voir infra.
[12] Voir infra.

est introduit dans le monde littéraire avec Les Croisades vues par les Arabes édité chez «Jean-Claude Lattés ». Changer l'éditeur depuis l'année 1992 avec Le premier siècle après Béatrice marque bien un tournant dans la production littéraire de Maalouf et signale davantage la place remarquable que l'écrivain tâche d'occuper dans les milieux littéraires par le choix d'un éditeur dont la notoriété est indéniable. N'oublions pas de mentionner que Le Rocher de Tanios publié aussi aux éditions Grasset, a obtenu le prix Goncourt en 1993. Ainsi, le rôle de l'éditeur devient primordial.

L'Illustration : En étudiant la 1ère page de couverture, il est indéniable d'omettre la valéur qu'occupe l'illustration qui figure tout au milieu de cette page. Mais quelles fonctions peut occuper une couverture illustrée ? Une illustration peut-elle identifier l'ouvrage, désigner son contenu ou mettre en évidence son titre ?[9]

Concernant les relations qu'entretiennent titre et illustration de couverture, Roland Barthes, met en lumière ce problème en se demandant : « L'image double-t-elle certaines informations du texte, par un phénomène de redondance, ou le texte ajoute-t-il une information inédite à l'image ? » [10]

9- Voir Daniel Couégnas, « Les couvertures Illustrées", in Introduction à la paralittérature, Ed. Seuil, Paris, Janvier 1992 p. 45-48.
10- Roland Barthes, « Rhétorique de l'image", in Communications, n°4, 1964, p. 43.

du péritexte qui se trouve sous la responsabilité directe et principale de l'éditeur (...) Il s'agit du péritexte le plus extérieur : la couverture, la page de titre et leurs annexes ... » [7]

La couverture du livre s'offre comme un premier élément très important car la couverture « objet de vente avant tout pour un éditeur représente un emballage auquel incombe la triple tâche d'attirer l'attention, de séduire et d'informer le lecteur. »[8]

Sur la 1ère page de couverture et selon un ordre vertical de haut en bas est inscrit le nom de l'auteur « Amin Maalouf » en grands caractères de couleur noire qui précède le titre de l'essai rédigé en petits caractères de couleur marron . Ce contraste est voulu probablement afin de captiver l'attention du lecteur.

Le rapport typographique du nom de Maalouf et du titre de l'essai Les Identités Meurtrières, démontre que le nom de l'écrivain est plus grand que le titre en vue d'informer le lecteur sur la parution d'un livre écrit par un écrivain connu comme Maalouf.

Répond-t-il à un effet de hiérarchie ? L'ouvrage se vendra en premier lieu, pour le nom de Maalouf, auteur de plusieurs ouvrages à succès et couronné précédemment du prix goncourt.

L'éditeur : C'est au bas de la page 1 de la couverture que figure le nom de l'éditeur «grasset » qui ajoute une valeur prestigieuse à l'ouvrage. Une remarque est à signaler : Maalouf

---

7 - G. Genette, Seuils, op.cit, p. 20.
8- Jean-Pierre Goldenstein, Entrées en Littérature, Paris, Hachette 1990. p.56.

fonctionnelles et pragmatiques (fonctions et finalités). Ces éléments permettent à G. Genette de distinguer deux composantes du paratexte, le péritexte et l'épitexte.

Le Peritexte désigne les genres discursifs qui entourent le texte dans l'espace du même volume : le péritexte éditorial (collections, couvertures, matérialité du livre), le nom de l'auteur, les titres, le prière d'insérer, les dédicaces, les épigraphes, les préfaces, les titres et les notes). L'Epitexte désigne les productions qui entourent le livre et se situent à l'extérieur du livre : l'épitexte public (épitexte éditorial, interviews), l'épitexte privé (correspondances, journaux intimes) » [6]

Dans notre recherche nous essayerons d'élucider la dimension pragmatique (finalité et but) du message paratextuel des Identités Meurtrières. En effet, paratexte : péritexte et épitexte participent d'une façon dynamique et à grande dose à l'élaboration du sens de cet essai. Ils mettent en relief les contours structurels du livre et aident à la lecture et à la réception du texte ...

*** Le Paratexte Prétextuel** A. **Le Péritexte**

L'appareil paratextuel des Identités Meurtrières oriente la lecture d'une façon remarquable. Selon Genette, il s'agit d'aborder le péritexte éditorial, c'est-à-dire : «Toute cette zone

[6] - Dictionnaire d'Analyse du Discours, Ed. du Seuil, Paris, février 2002 (sous la direction de Patrick Charaudeau, Dominique Maingueneau), p. 419.

Ce genre est certes valable pour développer, discuter et exposer le message principal de l'auteur : que signifie le besoin d'appartenance collective, qu'elle soit culturelle, religieuse ou nationale ? Pourquoi ce désir, en soi légitime, conduit-il souvent à la peur de l'autre et à sa négation ? Certaines sociétés sont-elles condamnées à la violence sous prétexte que tous les êtres n'ont pas la même langue, la même couleur ou la même foi ? Le paratexte du livre des Identités Meurtrières répond, en effet, à plusieurs de ces questions.

Le paratexte de cet essai mérite certes une étude approfondie du nom de l'auteur, du titre de l'ouvrage, de l'illustration, de l'appartenance générique, du nom de l'éditeur, de la dédicace, de la préface ou de l'avant propos, de l'épilogue,de la bibliographie ou de la liste des ouvrages et du prière d'insérer etc ... Tous ces éléments participent bien au pacte de lecture et élucident le contexte. Gérard Genette définit ainsi le paratexte : « C'est ce par quoi un texte se fait livre. » (5)

Paratexte, Péritexte et Epitexte sont minutieusement expliqués dans Le Dictionnaire d'Analyse du Discours de Maingueneau : « La définition des traits et des fonctions de messages paratextuels entreprise par G. Genette (1987) dégage des caractéristiques spatiales (emplacement du paratexte), temporelles (moment d'apparition et de disparition), substantielles (choix iconiques, matériels, rédactionnels),

[5] - Gérard Genette, Seuils, Paris, Ed. du Seuil, février 1987, p. 7

Cet essai des Identités Meurtrières de Maalouf qui n'est ni poésie, ni théâtre, ni roman possède un paratexte.

Comme Raphaël Baroni le précise, le genre littéraire « en tant que stéréotype culturel, est susceptible de véhiculer des contenus très concrets, de fonder, des attentes spécifiques. » (3)

Amin Maalouf choisit une suite d'énoncés à allure familière pour adresser à ses contemporains un certain message, ayant la forme d'une littérature d'idées. En outre, dans le Dictionnaire des genres et notions littéraires, nous retrouvons cette définition de l' « Essai » qui connote l'esprit et le genre des Identités Meurtrières :

« L'essai se caractérise par la présence affichée affirmée du « je » énonciateur présidant à l'organisation du texte. Il ne s'agit cependant pas d'une écriture avant tout intime et liée à l'ordre du privé, mais bien de l'intervention d'un discours argumenté, où l'auteur s'adresse à ses contemporains. (...) L'Essayiste propose une réflexion fondée explicitement sur son point de vue particulier sur le monde, ancrée dans un certain contexte, dans un temps et un lieu particulier. Enfin et surtout, dans l'essai, le langage ne sert qu'à transmettre la pensée, il contribue à la faire advenir, la montre comme une quête de sens. » (4)

3- Raphaël Baroni, «genres littéraires et orientation de la lecture", in Poétique, n°134, Seuil, avril 2003, p. 154.

4 - Encyclopaedia Universalis, Dictionnaire des genres et notions littéraires, Paris, 1997, p. 195.

côté arabe. Maalouf se distingue par un certain nombre de thèmes particuliers et par une structure également très particulière.[1]

En 1998, Les Identités Meurtrières, paraît chez Grasset. Un essai ? Certes, c'est un ensemble d'articles homogènes et cohérents, simples et philosophiques, où Maalouf essaye de définir la notion des identités multiples provenant de plusieurs facteurs : langues, races, cultures et religions.

Déjà à la même époque, ses contemporains libanais se sont occupés, chacun à sa manière, de la problématique de l'identité libanaise.

Citons à titre d'exemples : Ghassan Fawaz : Les Moi volatils des guerres perdues, 1996, Farjallah Haïk : L'envers de Caïn, Gabriel Boustany : Hôtel Sémiramis, 1996, Sélim Nassib : Clandestin, 1998 et Claire Gebeyli : Cantate pour l'oiseau mort, 1996 … Ce sont les porte- paroles de cette « littérature de la diaspora qui repose sur un même postulat, nourri de la nostalgie et peut-être d'un sentiment de culpabilité diffus, le postulat que les écrivains en exil demeurent les meilleurs défenseurs du pays dont ils se sont éloignés par choix ou par la force des choses. »[2]

1- Voir infra.

2- La littérature francophone du Machrek, Anthologie critique, sous la direction de Katia Haddad, Presses de l'Université Saint-Joseph, Beyrouth, Liban, juin 2000, p. 332.

Le Message paratextuel dans « Les Identités Meurtrières » De Amin Maalouf

Dr / Gihane Sabry Ahmed

Introduction :

Amin Maalouf ? Où et comment pouvons-nous le classer ? Est-ce un journaliste ? Un romancier ? Un essayiste ? Y a t- il dans les ouvrages de Maalouf un message bien particulier ? Et avant tout pouvons-nous nous demander à quelle époque et à quelle école littéraire appartient-il ?

Né au Liban, le 25 février 1949, Amin Maalouf fait ses études scolaires et universitaires à Beyrouth. Il suit la même voie professionnelle que son père et se lance dans une brillante carrière de journaliste. En 1971, Maalouf collabore, comme reporter, au quotidien arabophone « An-Nahar » et parcourt de nombreux pays en Afrique et en Asie. Frappé par l'affreuse guerre libanaise, Maalouf décide de s'expatrier pour s'installer en France avec sa famille. En juin 1976, il poursuit sa carrière de journaliste à Paris dans « Economia », « An-Nahar » arabe et international. Il est aussi rédacteur en chef du « Jeune Afrique ».

Sa carrière littéraire commence par un essai, Les Croisades vues par les arabes, publié en 1983, dans lequel il dévoile avec profondeur et en tant que chroniqueur cette période des croisades perçue à travers « l'autre camp », c'est-à-dire du

يطلب من

- مكتبة الأنجلو المصرية
١٦٥ ش محمد فريد القاهرة. ت: ٣٩١٤٣٧٧

- مكتبة زهراء الشرق
١٦ش محمد فريد – القاهرة. ت: ٣٩٢٩١٩٢

- مكتبة منشأة المعارف بالإسكندرية
٤٤ش سعد زغلول تليفاكس : ٤٨٣٣٣٠٣

- مكتبة دار البشير بطنطا
٣٣ش الجيش عمارة الشرق ت : ٣٣٠٥٥٣٨

- مكتبة الآداب
٤٢ الأوربا القاهرة ت : ٣٩٠٠٨٦٨-٣٩١٩٢٧٧

- مكتبة دار العلم
الفيوم – حي الجامعة ت : ٣٤٥٨١٣

رقم الإيداع	٢٠٠٤/٥٩٣٢

مطبعة العمرانية للأوفست
المنيب ت : ٧٧٧٩٢٩٨

جمع كمبيوتر وتنسيق
مكتبة الأمل
ت : ٤٥١٩٢٦٢ – ٠١٠٣٠٨١١٩٩٨

FIKR WA IBDA'

- Le Message paratextuel dans « Les Identités Meurtriéres » De Amin Maalouf
- A Transformation of Consciousness : Beth Henley's Crimes of the Heart and Sam Shepard's A Lie of the Mind.
- The Doomed Paradise in tom stoppard's Arcadia.

No. (24)

May. 2004

